UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01691644 7

ŒUVRES

DE HENRI HYMANS

CET OUVRAGE
EST IMPRIMÉ A QUATRE CENTS EXEMPLAIRES
NUMÉROTÉS DE 1 A 400

253

ŒUVRES DE HENRI HYMANS

L'ART
AU
XVIIE ET AU XIXE SIÈCLE
DANS LES PAYS-BAS

NOTES SUR DES PRIMITIFS

VOLUME IV

ÉDITEUR
M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
BRUXELLES, RUE DE LOUVAIN, 112

1921

N
6961
H8
v.4

L'ART AU XVIIE ET AU XIXE SIÈCLE

DANS LES PAYS-BAS

Chapitre sur l'Art flamand et hollandais au XVIIe siècle.

(*Lübke-Semrau. Grundriss des Kunstgeschichte,* chap. III. Stuttgart.)

Quand, en 1609, l'armistice conclu entre l'Autriche et l'Espagne d'une part et les États généraux d'autre part, mit fin à cette longue lutte pour la liberté et la religion, la séparation entre les provinces du nord des Pays-Bas et celle du sud, tant au point de vue politique qu'au point de vue de la vie intellectuelle, était devenue un fait accompli. Les Hollandais étaient du côté de la liberté et du protestantisme; ils avaient fondé leur État sur une base bourgeoise et démocratique, et commençaient à s'emparer du commerce mondial; leurs Universités, nouvellement créées, donnaient de l'essor aux sciences et notoirement aux études classiques; des écrivains, des prosateurs ou poètes, tels que Hooft, Huygens, Jost Van Vondel, créaient une langue littéraire nationale. Les provinces méridionales, celles de la Belgique actuelle, avec leur mélange de wallon et de flamand, restaient fidèles au catholicisme et à la domination espagnole; les Jésuites y dominaient, et la puissance d'une vieille civilisation éclose, née sur le sol roman, rattacha étroitement le pays au mouvement artistique de l'époque. Ce contraste entre les deux contrées trouve son expression dans ce fait que

l'architecture hollandaise, d'une tendance nationale caractérisée, évolua vers le classicisme, alors que la Belgique devint un théâtre important du développement du style baroque septentrional. Le germe de ce développement se trouve à la vérité en Italie.

Nous en trouvons la preuve dans les œuvres de *Sébastien* (1523-1557) et de Jacques Van Noyen (1533-1600) qui construisirent à Bruxelles le palais du cardinal Granvelle tout à fait d'après les idées de la dernière période de la renaissance romaine, et, par leur publication, témoignèrent de leur étude de la ville éternelle ; la même preuve se trouve également dans l'intérêt que le plus illustre des maîtres flamands témoigne aux créations de l'architecture italienne contemporaine [1], tant dans ses propres conceptions que dans ses études à la fois artistiques et littéraires. Néanmoins le style baroque belge reste autre chose qu'un rameau importé de l'étranger ; il est gonflé de la sève nationale d'un peuple habitué à sentir par lui-même et qui se base sur un riche héritage artistique, et ainsi la robuste fraîcheur et l'opulente joie de vivre du caractère flamand se firent valoir également dans l'architecture ; le plaisir du détail fouillé prit le dessus sur la tendance vers l'effet total imposant, et dès le début le style baroque belge montra une trame pittoresque. Un exemple typique de ce fait se trouve dans les *spenn'schen deurkaus,* ces encadrements de portes fantaisistes dans le goût espagnol, c'est-à-dire méridional, tels que le protagoniste du style baroque flamand, Jacques Francquart (1577-1651), les a dessinés dans son *Livre d'architecture* publié en 1619 et qui servirent beaucoup de modèles. L'église des Jésuites à Bruxelles, bâtie par le même maître, a été malheureusement démolie en 1812, il

---

(1) P.-P. Rubens, *Palazzi di Genova*. Anvers, 1622.

n'en reste plus que des reproductions graphiques, et c'est ainsi que le temple des Augustins [1] constitue pour nous le premier échantillon conservé du style baroque pleinement formé. Comme il en est d'autres églises belges, les proportions de la coupe sont déterminées en partie par le fait que le tout n'est manifestement que la nouvelle forme donnée à un édifice gothique plus ancien, mais son effet repose principalement sur l'importance donnée au détail, comme le montrent les encadrements du pignon, des portes et des fenêtres. L'intérieur de l'église des Jésuites (1614-1621) à Anvers, œuvre des architectes *Pierre Huyssens* et *Pierre Aguilar,* eux-mêmes membres du célèbre ordre, jadis orné de trente-six tableaux de Rubens, a été ravagé, en 1718, par un incendie; la façade que des tourelles latérales ont postérieurement élargie, porte une riche décoration, mais n'égale pas la netteté et la vigueur du temple des Augustins de Bruxelles. Liége et Ypres possèdent également dans leurs églises des Jésuites de remarquables monuments du style baroque belge.

Rubens, dont on ne peut méconnaître l'influence sur le système décoratif de l'église des Jésuites à Anvers, a montré sa conception entièrement pittoresque, mais originale, pleine d'effets du baroque dans le somptueux hôtel qu'il s'est fait construire, notamment dans un portail de jardin qui affecte la forme d'un arc de triomphe et dans un pavillon de jardin qui nous est parvenu intact. Son disciple, *Lucas Faid'herbe* (1617-1697), primitivement sculpteur, développe davantage le mouvement. Son église des Jésuites à Louvain, sur la base d'un édifice roman, est une œuvre brillante ; mais plus puissante encore est l'église du Béguinage à Bruxelles (1657-1676), tant par la richesse

---

[1] On sait que cette église, après avoir eu les affectations les plus diverses, a été démolie et réédifiée comme église de la *Trinité* au quartier Louise.

déployée que par la façade qui ne masque pas la division tripartite par les nefs, mais la marque au contraire dans une composition vivante et animée. De même Faid'herbe s'est montré artiste original et fécond dans plusieurs plans qui cherchent à réunir dans un ensemble le transept et la nef principale, alors qu'une construction plus ancienne avait prétendu arriver au même but par simple juxtaposition ; ces plans sont ceux de l'église abbatiale de Saint-Pierre à Gand, de l'église de Notre-Dame d'Hanswyck (1663-1678) à Malines et de l'église abbatiale d'Averbode (1664-1670).

Partout à côté de l'enthousiasme pour le nouvel art, ses œuvres montrent en même temps une tendance à sauvegarder les vieilles bases nationales de l'architecture du Nord. Et ce caractère national resta inhérent au style baroque belge, malgré sa tendance purement italianisante qui est notamment propre aux constructions de *Wenceslas Coeberger* (1560-1630), à savoir Notre-Dame à Montaigu, et de *Jean Van Xanten (Giovanni Vasanzio)*. L'architecture profane de l'époque s'en tient également à la traditionnelle maison gothique étancée à pignon qui est transposé dans le style formes baroques, avec ses effets pittoresques très riches. Les maisons des corporations, notamment celles qui entourent la Grand'Place de Bruxelles, offrent des exemples instructifs de la vigueur et de l'élégance avec lesquelles les architectes belges, dans cet ordre d'idées, noyaient les formes du baroque.

A priori tout autres et bien plus restreintes étaient les tâches que l'architecture hollandaise trouvait à réaliser, et tout autre était le sentiment avec lequel elle abordait leur réalisation. L'austère simplicité du service divin excluait la tendance vers l'impression artistique au moyen de la pompe et de l'imagination, et le besoin de construire des monuments imposants se faisait peu sentir. Et dans l'architecture profane une grande partie du XVIIe siècle restait

dominée par cette renaissance hollandaise créée par *Hendrik de Keyser* et ses successeurs, pleine de charme, dans ses combinaisons de briques et de grès, mais sans une vigueur architecturale qui impose [1]. Un revirement ne s'opère qu'avec la construction de l'Hôtel de ville d'Amsterdam (depuis 1648, par Jacques Van Kampen, mort en 1657); d'une main sûre, ce maître dirigea l'architecture hollandaise vers le classicisme de Palladio. Dans une œuvre antérieure, la maison de Balthazar Kaymann, Kampen avait déjà prouvé son goût pour cette noble simplicité dédaigneuse de tout accessoire simplement ornemental, assignée par les œuvres du grand architecte de Vicence.

Dans l'Hôtel de ville, déjà imposant par ses dimensions, la tranquillité des formes de l'architecture se présente avec une perfection qui valut à cette construction de servir de modèle pendant des siècles. Des pilastres d'une grande simplicité commandent la division tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Les ornements et la sculpture — exécutés avec une grande finesse par le sculpteur Artus Quellinus — se subordonnent strictement à la construction architecturale. La disposition de l'intérieur, notamment dans la grande salle des bourgeois qui occupe deux étages, est aussi simple que grandiose. La façade, comprenant deux rangées de pilastres au-dessous d'un étage formant embasement, n'est peut-être pas dépourvue d'une certaine monotonie, et l'emploi du fronton surmontant le ressaut médian reste un moyen factice et gêné, mais la destination de l'Hôtel de ville, centre d'une vaste administration communale démocratique, y est inscrite avec cette simple confiance que donne la création issue tout entière de

---

[1] A. Galland, *Geschichte den hölländischen Baukunst und Bildnerei*. Frankfurt, 1897.

l'esprit national. A côté de Kampen, *Pierre Post* (1608-1669) se montre vaillant artiste dans son Hôtel de ville de Maestricht (1652), dans le *Mauritshuis* et le *Huis ten Bosch* à La Haye. Dans l'architecture privée de l'époque, nous trouvons surtout le nom de *Philippe Vingboons* (1608-1675), connu par ses productions littéraires et dont la construction la plus importante est le *Trippenhuis* à Amsterdam. Cette maison offre les mêmes qualités et les mêmes défauts que l'Hôtel de ville d'Amsterdam; la subordination toute simple de la décoration et la division architecturale, et aussi un certain prosaïsme et nudité outrée, ici encore une fois, la construction se caractérise par l'absence d'une entrée principale qui n'était pas dans le schéma du système de pilastres adopté par le classicisme rigoureux de l'époque.

Seuls les bâtiments publics principaux s'offrent d'ailleurs pareil luxe; la plupart d'entre eux, tout comme les maisons privées des familles opulentes, se contentent de l'opposition entre les tons clairs de la pierre de grès, dans lequel parfois on sculpte la frise, l'architrave et le soubassement sont sculptés, et les briques d'un brun foncé qui constituent les uns. Et cette simple architecture des maisons bourgeoises au bord de ces canaux en *grachten* encadrés d'allées verdoyantes, donne en première ligne leur charme artistique aux villes hollandaises de l'époque.

*
* *

Ce que fut dans l'histoire des arts [1], la *Renaissance* pour l'Italie, le XVIIe siècle le représente pour les Pays-Bas. Envisagé dans l'ensemble, il a, à la faveur de circonstances très spéciales, vu le flambeau de l'art projeter un éclat dont le rayonnement persiste à ce jour.

Deux noms illustres entre tous caractérisent sa splendeur, Rubens et Rembrandt.

A moins de trente ans d'intervalle dans l'étroit espace d'un petit nombre de provinces, ils brillent presque simultanément et se complètent en quelque sorte l'un l'autre. Rameaux d'un même tronc, ils étendent au loin leurs pousses vigoureuses et de leurs semences naîtront des générations nouvelles, proclamant à leur tour, avec une moindre puissance peut-être, avec une constante volonté toujours, cet article de foi : *pittoresque pour la vérité.*

Nous allons voir comment il la traduit sous l'influence d'événements qui devaient si profondément agir sur les destinées de deux peuples unis par le sang, désunis par la politique.

Au XVIIe siècle, avant l'honneur d'avoir donné à la peinture flamande sa première signification aux yeux de la postérité, et, en fait, il en résume les caractères :

Au sortir d'une crise longue et douloureuse, une ère réparatrice semblait luire pour les Pays-Bas, imposée à l'Espagne. Philippe II, fatigué d'être oppresseur, avait, par un acte du 6 mai 1598, donné à sa fille, Isabelle-Claire-Eugénie, la souveraineté des Provinces belgiques. L'Infante en prendrait le gouvernement avec l'archiduc Albert, son

---

[1] Hymans, *Le Livre des peintres.* Van Mander, Paris, 1845. — Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883. — Max Rooses, *Geschichte der Malerschule Antwerpen.* F. Reber, Munich, 1881.

époux, ayant Bruxelles pour résidence. En fait, un nouveau siècle voyait naître un nouvel État. Pour la première fois, dans ses annales, la Belgique allait avoir un gouvernement autonome.

Régi par des princes d'origine espagnole, Albert, neveu du roi, ancien cardinal de Tolède, avait été choisi en Espagne — il traduirait dans ses installations le zèle des souverains pour la religion catholique. Son art, dans une très forte mesure, devait tendre au même but. Le groupe des *Romanistes,* ceux de ses représentants qui, par un séjour plus ou moins prolongé au delà des Alpes, avaient puisé leurs principes chez les épigones et rapportaient au pays un art de pure convention, se plaisait à des formules mystiques, à des allégories nullement faites à pénétrer toujours. Maintenant encore les églises et les chapelles de la Flandre et du Brabant abondent en produits des pinceaux de ces maîtres impersonnels. Tout y est pondéré, et l'on pourrait dire sténotypé. Il y a pour eux comme un programme privé arrêté, et, en fait, l'organisation du travail concourait à renfermer l'art dans des bornes infranchissables. Ce qu'avait fait le maître, le disciple poursuivait. Tout était appris comme une leçon. *Hoc usque nec amplius,* semble être leur verdict.

Parmi ces maîtres, il en est un dont la personnalité, à ce moment de l'histoire des Pays-Bas, où manque dans la pensée comme dans la forme la trace de l'éducation puisée aux sources de l'orthodoxie catholique la plus absolue.

De même que dans l'histoire de l'art en Espagne, nous voyons le plus orthodoxe et le plus littéraire des peintres, François Pacheco, avoir l'honneur de diriger la carrière artistique du plus admirable des représentants de l'école de son pays, Otto Venius aura pour élève le plus audacieux des Flamands, Pierre-Paul Rubens. De ce maître compassé, orthodoxe et littéraire, devait procéder le plus émancipé, presque le plus païen de ses élèves, Pierre-

RUBENS — LA PRINCESSE DE CONDÉ.

Paul Rubens. Par soi-même, ce phénomène, si, en vérité, il était possible de croire qu'il puisse appartenir à l'enseignement de former ou de déformer ceux à qui il est donné en partage, le génie. François Pacheco ne devait-il point devenir le maître de Vélasquez.

Cependant, parmi les milieux qui concourent à la formation de Rubens, une part très sérieuse doit être attribuée à Otto Venius, lequel était d'abord l'élève d'Isaac Van Sweinenburg, à Leyde, et s'attacha plus tard à la personne de Dominique Lampsonius, secrétaire du prince-évêque, excellent humaniste en même temps que peintre amateur. Otto Venius, né à Leyde en 1559, était issu de famille noble et catholique; son père avait de bonne heure quitté sa ville natale et résidé successivement dans les États du prince-évêque de Liége, et, plus tard, en Italie, son fils devint l'élève de Frédéric Zuccaro. Rentré dans les Pays-Bas, il en fut, disent les auteurs de l'époque, *le plus florissant des maîtres,* pour emprunter les termes d'une histoire du temps. Homme de bonne compagnie, passionné pour les lettres latines et lui-même poète, il résumait en sa personne comme en ses œuvres les principes puisés à l'école des maîtres transalpins. Successivement le peintre du duc Rodolphe II, duc de Bavière et prince-évêque de Liége, électeur de Cologne, il se trouva, en 1584, à Leyde, où il peignit l'intéressant portrait de famille qui se trouve au Louvre (n° 2191). Il fut aussi le peintre d'Alexandre Farnèse [1], de l'archiduc Ernest et d'Albert et Isabelle, il devint l'ordonnateur et le fournisseur attitré de tout ce qui relevait de l'art dans leur zèle religieux. On lui doit, en outre, des portraits nombreux de personnages princiers, des compositions religieuses et profanes.

Comme les parents de Van Veen, ceux de Rubens

---

[1] Voir le portrait de ce prince par Venius, indiqué anonyme, sous le n° 162 de la Galerie de Stuttgart.

avaient fui leur lieu natal, mais pour des motifs opposés. Le père de Rubens, homme de loi, échevin d'Anvers, avait pris le chemin de l'Allemagne pour fuire la tyrannie du duc d'Albe. Fixé à Cologne et devenu le conseiller légal d'Anne de Saxe, princesse d'Orange, épouse de Guillaume le Taciturne, il avait commis le grave oubli de ses devoirs et noué avec sa cliente des relations coupables. L'intrigue ayant été découverte, la sentence atteignit pour lui les rigueurs extrêmes de la loi. Après avoir langui de longs mois en captivité, l'époux infidèle, gracié aux démarches de sa magnanime épouse, Marie Pypelincx, put enfin jouir d'une liberté relative. Interné à Siegen, en Westphalie, il y vit sa famille, composée jusqu'alors de quatre enfants, s'accroître de deux fils, dont le second, *Pierre-Paul,* vit le jour le 28 juin 1577. L'enfance de cet élu du destin s'écoula à Cologne, où son père finit ses jours en 1587. Deux ans plus tard, donc en 1589, sa mère, Marie Pypelincx, s'établissait à Anvers. C'est là que successivement élève de Tobie Verhaecht ou Van Haecht (1561-1631), allié à la famille d'Adam Van Noort et d'Otto Venius, le jeune homme débuta dans la carrière artistique. Admis à la faveur de la Gilde de Saint-Luc en 1598, il prenait, en 1600, le chemin de l'Italie.

Il avait sans doute laissé à Anvers plusieurs peintures, elles restent à découvrir.

Quelles que fussent d'ailleurs les aptitudes du jeune maître, c'est aux influences de ce séjour en Italie qu'est due la puissance d'expression de son art. Attaché, presque dès l'origine, à la Cour du prince de Gonzague, duc de Mantoue, le jeune Flamand se voyait transporté dans un milieu singulièrement propice au développement de ses facultés. Vincent de Gonzague, continuant les traditions paternelles, avait fait de sa Cour un centre intellectuel vivace. Les palais de Mantoue, splendidement décorés par Mantegna, et celui du Té, par Jules Romain, contenaient

une collection de peintures d'exceptionnelle importance, parmi lesquelles se signalaient tout particulièrement des Titiens. L'étude de ces trésors d'art, et surtout de l'œuvre du grand coloriste vénitien, a imprimé de profondes traces dans l'art de Rubens, et si dans toute sa carrière d'artiste sa préférence pour le Titien se fait remarquer, on sent en même temps combien il a étudié à fond l'antiquité, autant que les grands maîtres de la Renaissance. Michel-Ange [1] et Raphaël, au Vatican, Mantegna et Jules Romain, à Mantoue, Léonard de Vinci dont, à Milan, il a copié au dessin la *Cène,* et à Florence la *Bataille d'Anghiari,* et enfin Caravoggio et Domenichino, à Naples et à Rome. Il visita d'ailleurs ces deux villes, sur le désir de son prince, pour participer à un concours de travaux artistique, ensuite, en 1603, il fut envoyé sur ordre supérieur en Espagne. Il s'agissait simplement d'aller présenter à Philippe III et à son premier ministre, le comte Lerme, des cadeaux de la part du duc de Mantoue [2]. Ainsi l'art de Rubens fut de bonne heure fécondé par des influences diverses.

Si, à beaucoup d'égards, on peut sentir dans sa façon l'influence de Giulio Romano, et si le souvenir du *Triomphe de César,* de Mantegna, laisse visiblement des traces sur son travail de jeunesse (dans la National Gallery, à Londres, n° 233, un fragment de cette fresque en copie fidèle), c'est pourtant chez le Titien surtout qu'il apprend à atteindre le résultat cherché.

Plusieurs tableaux nous sont restés de la période de Mantoue et de Rome. D'abord à Mantoue, dans le Musée

---

(1) La galerie de Dresde possède une copie de la *Leda* (n° 7) de ce maître, que, d'accord avec le catalogue, nous n'hésitons pas à attribuer à Rubens. D'après la technique, on doit conclure qu'elle appartient à la période italienne.

(2) A. Boschet, *Pierre-Paul Rubens, peintre de Vincent Ier de Gonzague, duc de Mantoue, 1600-1608* (*Son séjour en Italie* et *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1866-1868).

de la ville, un fragment d'un triptyque avec les portraits de Frederigo de Gonzague et son épouse, agenouillés devant la sainte Trinité; au Musée d'Anvers, un *Baptême du Christ;* au Musée de Nancy, une *Transfiguration;* dans l'église de Santa-Maria in Vallicella, à Rome, une *Madone avec l'Enfant et les figures de saint Nérée et de saint Achille,* et enfin au Musée de Grenoble, le magnifique tableau représentant *Saint Grégoire avec d'autres saints et saintes réunis devant l'image de la mère de Dieu et de l'enfant Jésus.* Ce vaste tableau fut, à son origine, destiné pour orner l'eglise della Valliccela, mais la couleur d'huile miroitait tellement qu'on dut le remplacer par les fresques mentionnées plus haut. Pour finir, citons encore une des plus belles œuvres de cette époque, même une des plus belles du maître : *Romulus et Remus allaités par la Louve,* et qui se trouve au Capitole à Rome.

Nous avons ainsi de nombreux échantillons du style de Rubens de l'époque à laquelle, loin de son pays, il devait attirer l'attention du monde entier. La grandeur de sa conception est déjà étonnante, et s'il n'a pas encore trouvé sur sa palette les tons imprégnés de lumière qui caractérisent le coloris de ses tableaux dans une période plus mûre, il sait pourtant déjà obtenir des effets remarquables. Dans ces premières œuvres de sa main, deux choses nous frappent : l'aridité relative des contours et le ton rougeâtre des ombres, par contre l'ensemble des compositions se distingue par la noblesse et l'abondance.

Il était évident que Rubens n'avait pas l'intention de limiter son séjour en Italie pour un temps déterminé. Au contraire, tout indiquait que ce séjour répondait complètement à ses tendances, et il l'aurait prolongé jusqu'à un temps indéfini, si, d'Anvers, la nouvelle ne lui était parvenue, que sa mère était mourante.

A la fin de l'année 1608, il retourne à Anvers, où une certaine renommée l'avait déjà précédé. Bientôt il lui sera

donné de diriger l'art de son pays dans un sens, qui, sans être au fond véritablement national, ouvrira pourtant de nouveaux horizons à l'art néerlandais. Depuis le 23 septembre 1609, on lui avait décerné le titre de peintre attaché à la Cour de l'archiduc Albert et de sa femme Isabelle, ce qui lui permettait de suite des travaux d'une grandeur encore inconnue jusqu'alors aux Flamands. Il ne demeurait pas à Bruxelles, résidence de la Cour, mais à Anvers, ce qui lui assurait plus de tranquillité, plus de liberté, et ainsi on peut bien dire que pour réaliser son idéal d'artiste, c'étaient là les conditions les plus favorables. N'oublions pas qu'il trouvait aussi dans son cercle de famille un appui précieux et nécessaire. Son frère Philippe était secrétaire de la ville; Rockokx, le bourgmestre, était de ses amis intimes. Depuis son retour, on voit se produire une quantité fabuleuse de créations, qui allaient donner à son nom une renommée mondiale. Bientôt l'Europe apprenait à le connaître, tout autant que sa patrie, et même sa personne physique sera bientôt connue de chacun. Peu de physionomies ont été répandues partout, comme la sienne, par le pinceau comme par le burin.

Un précieux portrait, de la Pinacothèque de Munich, nous représente sa personne avec celle de son aimable épouse, Isabelle Brandt, qu'il avait déjà installée chez lui en octobre 1609.

Abstraction faite de la valeur purement artistique, ce portrait est spécialement intéressant, parce qu'il nous montre l'aspect du jeune maître dans cette période si importante de son évolution artistique, ensuite parce qu'il nous fait voir la femme qui, dès lors, occupera si souvent son pinceau, et, enfin, parce qu'il nous renseigne sur sa manière dans les premiers temps après son retour dans sa patrie. Si la forme est pleine de force et de justesse, si le coloris est brillant, l'expression cependant n'est pas

exempte de sécheresse et d'une certaine aridité. Le portrait compte pourtant parmi les plus choisis de sont art et suffirait, à lui seul, à préserver le nom du maître de l'oubli.

Aux premières grandes compositions de cette période de Rubens, appartient un vaste tableau : *L'Adoration des Mages,* au Musée du Prado à Madrid (n° 1559).

Le tableau fut déjà, en 1609, commandé à l'artiste par l'autorité municipale d'Anvers et, au commencement, il ornait son Hôtel de ville. Cette grande composition, pleine de mouvement, est, dans son coloris, que le maître a encore rendu plus intense par d'habiles effets de lumière, très riche et pleine de force. Hommes et chevaux de l'épisode représenté sont réunis là, et l'artiste n'a pas craint de donner libre cours à ses idées acquises en Italie en mettant au premier plan des figures d'esclaves presque nus. Plus tard, il revient plusieurs fois sur le même sujet. Incontestablement, on voit dans cette grande conception un maître bien plus pénétré par l'art italien que par celui de sa patrie, et ceci est vrai, surtout pour une des plus grandes et des plus magnifiques créations de Rubens, de la même époque : *Junon plaçant les yeux d'Argus dans la queue du paon* (Musée de Cologne, n° 604), sans doute la première composition mythologique de l'artiste après son retour d'Italie.

De cette œuvre, on peut facilement comprendre quelles seront les transformations que subira l'école d'Anvers sous l'influence d'un chef si richement doué. Ce n'est que lentement que la puissance des impressions de l'art italien s'affaiblissait chez Rubens. Elle saute encore aux yeux, avec évidence, dans l'*Érection de la Croix,* peinte en 1610 pour l'église Sainte-Walburge. Si la représentation dans certaines parties trahit encore par la puissance de l'expression et de la forme le souvenir de Michel-Ange, d'autres parties rappellent le Titien et Caravaggio. Mais, contrai-

rement à de Vos, Otto Venius et aux romanistes en général, Rubens ne fait qu'emprunter pour transformer, en un mot, *il est Rubens*.

La *Descente de la Croix* (1611), manifestement inspirée de la fresque de Daniel de Valtesse dans l'église de la Trinité-du-Mont à Rome, se trouve dans la cathédrale d'Anvers comme pendant de l'*Érection de la Croix*, et, unanimement, elle est reconnue comme le chef-d'œuvre de Rubens. En réalité, l'effet est incomparable, le tout est d'une rare puissance poétique, le coloris et la ligne se combinant, produisent un effet saisissant. Jamais encore un peintre de l'école flamande, et peut-être d'aucune autre école, ne s'était élevé en traitant ce sujet à ces hauteurs épiques. Les grandes masses de lumière et d'ombre : l'opposition de la vive clarté rayonnant du corps du crucifié avec les tons sombres d'un ciel assombri par une obscurité presque nocturne, le superbe accord du rouge dans le manteau de saint Jean, du vert dans le vêtement de Madeleine et du bleu dans celui de la Vierge, se combinent avec la clarté des carnations.

La douleur contenue de la Vierge, la componction de tous ceux qui assistent à ce grand acte qui s'achève sous leurs yeux, tout cela est un ensemble exceptionnellement impressionnant.

Mais, abstraction faite de la splendeur de cette prestation d'art, c'est l'apparition touchante du Christ mort qui se détache d'une manière si saisissante du linceul blanc et la puissance d'expression — qui devait plus tard provoquer l'enthousiasme de Rembrandt — qui feront de cette œuvre le point de départ d'une transformation complète du sentiment artistique dans la peinture flamande.

Cet art était religieux, sans doute, il parlait à l'âme mais aussi aux sens. Pour celui qui se souvient de l'imagerie pieuse, répandue en abondance jusqu'alors, il suffit d'un

coup d'œil pour voir la différence de portée que le nouveau chef d'école lui imprime.

Aucun artiste n'avait encore pu donner une telle richesse d'effets psychiques et de peinture que Rubens dans ses grandes toiles d'autel, conçues avant tout au point de vue décoratif. Pendant les années de 1610 à 1620, on voit qu'il exécute *Les Femmes pleurant sur le corps du Christ* (1614, maintenant dans la Galerie de Vienne), l'*Adoration des Bergers* (1615, dans l'église Sain-Jean à Malines), le *Dernier Jugement,* commandé la même année par le comte palatin Guillaume pour l'église des Jésuites de Marbourg (se trouve maintenant dans la Pinacothèque de Munich), auquel s'ajoutent la *Chute des Anges* (1619), grand tableau destiné à Neubourg, et plus tard la *Précipitation des damnés aux enfers,* tous les deux aussi à Munich.

En étudiant ces toiles gigantesques, on ne doit pas oublier que, sans aucun doute, leur création doit être prise en étroite connexion avec la grande révolution que la Réforme a produite dans la décoration des églises belges. Le plus lourd ornement du style baroque fit son entrée dans ces églises, d'énormes autels furent construits, faits de marbre multicolore et ornés d'une dorure étincelante, ils forment le fond et le cadre requis pour les tableaux de Rubens [1] et, dans un autre milieu, ils doivent nécessairement produire une impression que leur auteur n'a pas visée.

Malheureusement l'intérieur de l'église des Jésuites à Anvers, a été détruit par le feu; c'était l'œuvre qui aurait pu nous renseigner le mieux sur l'effet d'ensemble voulu par le maître. Mais si importante que soit la place que Rubens a conquise dans l'art religieux, elle ne l'empêchait pas d'exercer tous les genres du métier avec une égale maîtrise, et d'obtenir sur chaque terrain, avec la même

---

[1] Les esquisses de ces tableaux appartiennent à la Pinacothèque à Munich.

exactitude et la même vivacité, l'expression la plus saisissante et fidèle de son sujet. Lui-même, dans une de ses lettres (1621), déclare que les vastes compositions étaient plus conformes à son tempérament que les productions d'un format restreint. En effet, en même temps, son pinceau nous donne des sujets de l'allégorie *chrétienne* et *païenne,* les épisodes de l'*histoire* et de la *mythologie;* il nous peint des *combats* et des *chasses,* les variant avec des portraits, des paysages et des *scènes de la vie ordinaire.*

Appelé à Paris, en 1621, pour y décorer le nouveau palais du Luxembourg, créé par la reine mère, Marie de Médicis, il donne libre cours à son imagination féconde. Les vingt-trois peintures ayant formé le décor de la galerie de ce château, sont aujourd'hui au Louvre. Ils représentent allégoriquement la vie de la reine, depuis sa naissance jusqu'à sa réconciliation avec son fils, Louis XIII. Comme enfant, jeune fille, mère régente et comme veuve, Marie de Médicis nous apparaît dans tous les moments décisifs de sa destinée, conduite et inspirée par les divinités qui, d'après la mythologie païenne, déterminent la vie humaine.

Les Parques filent sa destinée, Héra préside à sa naissance et remet l'enfant à la garde de la ville de Florence, où elle passera son enfance. Éros la fait remarquer par Henri IV et Poseidon la prend sous sa protection pour la transporter sur les flots vers la France sa nouvelle patrie. Aphrodite se montre favorable à son union avec le roi, Fortuna lui sourit, etc. On peut dire que jusqu'alors, et particulièrement dans les Pays-Bas, nul maître n'avait élargi à ce point le rôle de la peinture.

Doué d'une puissante imagination poétique, formé dans l'école des Humanistes du XVIIe siècle, ce fils obéissant de l'Église, fidèle sujet espagnol, fait pourtant du monde des dieux antiques son domaine d'étude préféré. A cette

source, il puise à pleines mains et adopte leurs représentations à des sujets sacrés. Bien que, sans doute, il aborde des matières traitées par d'autres avant lui, il les transporte dans un autre monde et les transforme par sa surprenante conception des exigences picturales. A ce point de vue, tout en tenant compte de la différence du milieu, du tempérament et de l'éducation, seul Rembrandt peut se mesurer avec lui.

Rubens résume dorénavant toute l'école d'Anvers, des artistes reconnus se placent sous sa conduite, principalement pour exécuter les œuvres conçues par lui que souvent son pinceau a à peine effleuré.

De là cette innombrable quantité d'œuvres de mérite secondaire à côté d'une quantité presque égale de chefs-d'œuvre. Les peintres de tous les genres lui prêtent leur concours : paysagistes comme Jan Wildens et Lukas van Uden, peintres d'animaux tels que Frans Snyders et Paul de Vos.

Sans cette légion de collaborateurs, il ne serait jamais parvenu à satisfaire au nombre toujours croissant de commandes. Dès 1611, dans une de ses lettres, il affirme que plus de cent jeunes peintres aspirent à entrer dans son atelier.

Comme les tableaux de Rubens ne sont généralement ni signés ni datés [1], il n'y a que les sources écrites et les dates des nombreuses estampes exécutées d'après ses œuvres sous sa direction personnelle par Lucas Vorsterman, Paul Pontius, son élève, les frères Baëtius et Childéric (Schelte) van Bolswert et autres graveurs de moindre importance, qui permettent d'établir une classi-

---

[1] Le Musée de Cassel possède un tableau, *Jupiter et Callixto,* signé et portant la date de 1613, ainsi qu'une *Fuite en Égypte,* de 1614. Le *Christ mort,* au Musée de Vienne, porte la même année. D'après Rooses *(Rubens 's Levens en Werken),* il n'a signé depuis lors que deux tableaux.

fication chronologique. Sous son influence, la gravure en taille-douce subit aussi une transformation presque aussi importante que celle de la peinture ([1]). On estime le nombre des tableaux attribués à Rubens à environ seize cents. Évidemment ce nombre est exagéré, mais si même on n'admet que la moitié, il est encore énorme et ne s'explique que par la remarquable division du travail adoptée par le maître.

Dans une de ses lettres ([2]), il donne lui-même le programme de cette division de travail. Il composera lui-même tous ses tableaux et fera lui-même les études nécessaires, les travaux préparatoires et les esquisses. Des élèves, ou plutôt des collaborateurs qui se trouvent sous ses ordres, mettront ensuite sur toile la composition d'après la grandeur requise. Ils en feront la première peinture et même l'exécuteront tout à fait, à moins que la commande ne stipule expressément l'exécution personnelle de la main du maître. Sans cette condition, le prix est moindre; il est plus élevé si Rubens lui-même y met la dernière main, et si le maître fait seul tout le tableau, ce qui arrive naturellement aussi, le prix monte en proportion.

Si Rubens, comme c'est tout naturel, a différentes manières, il en a aussi qui se suivent. La critique d'aujourd'hui a réussi à les déterminer assez exactement.

Environ depuis 1620, un changement assez prononcé se montre dans sa manière de peindre. A cette période appartiennent plusieurs des plus remarquables productions du grand coloriste. On compte parmi elles la *Communion de saint François,* aujourd'hui au Musée d'Anvers, une des œuvres les plus parfaites et les plus saisissantes que le

---

([1]) H. Hymans, *Histoire de la gravure dans l'École de Rubens.* Bruxelles, 1879.

([2]) W.-N. Sainsbury, *Original unpublished Papers illustrative of the Life of Sir P.-P. Rubens.* London, 1859.

grand artiste nous ait laissées. Sans doute, la composition a été influencée par la *Communion de saint Jérôme,* de Domenichino, au Vatican, mais comme dans la *Descente de la Croix,* et comme partout, Rubens fait tellement valoir sa personnalité, comme s'il eût voulu montrer ce que les maîtres, auxquels il emprunte l'idée et l'arrangement, auraient pu et auraient dû atteindre. De la même période sont le célèbre *Le Christ entre les larrons, Le Coup de lance,* du Musée d'Anvers, et les grandioses tableaux du Musée de Vienne : les *Miracles de saint Ignace de Loyola* et de *Saint François Xavier,* appartenant originairement aux trente-neuf tableaux peints pour l'église des Jésuites à Anvers. De cette époque date aussi la merveilleuse série de compositions représentant l'histoire de *Decius Mus,* aujourd'hui une partie de cette série se trouve dans la Galerie de Liechtenstein, une autre partie dans la Pinacothèque à Munich, dont l'exécution, d'après les sources littéraires, est certainement de Van Dyck [1].

Le jeune artiste, qui se faisait déjà remarquer brillamment, travaillait, en effet, à cette époque, dans l'atelier de Rubens comme un de ses plus dignes et de ses plus remarquables collaborateurs.

Dans l'art de l'histoire, Rubens se dresse comme le maître de toute maturité, qui travaille avec de grandes masses de lumière, et dont la ligne douce se résout en une splendeur de coloris dont les effets de lumière s'étendent jusqu'aux recoins les plus éloignés de la composition. Rien de plus lumineux par exemple qu'une *Assomption de Marie,* dans la cathédrale d'Anvers, dans la Galerie de Liechtenstein ou celles de Dusseldorf et de

---

[1] Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883.

Bruxelles. Au Louvre, on voit de lui un petit tableau, *La Vierge entourée d'un groupe d'anges,* qui, au point de vue d'effet de lumière, est un véritable chef-d'œuvre.

C'est le même cas pour *Castor et Pollux enlevant les filles de Leucippe,* à la Pinacothèque de Munich; cette œuvre du maître est merveilleuse pour le coloris et le mouvement.

Depuis 1620, le XVIIe siècle considérait Rubens comme le plus grand peintre d'Europe, et toute l'Europe fut le théâtre de son activité. S'il ne devait plus retourner en Italie, par contre il visita tour à tour la France, la Hollande, l'Espagne et l'Angleterre, mettant sa gloire d'artiste au service de missions politiques, dont le chargèrent l'infante Isabelle, veuve depuis 1621, et le roi Philippe IV.

En 1628, appelé par le roi, il séjourna longtemps en Espagne et quitta le pays avec la mission d'ouvrir des pourparlers de paix avec Charles Ier, qui devaient amener la conclusion de la paix entre l'Angleterre et l'Espagne. Honoré du titre de secrétaire des conseils privés par son roi, Rubens fut aussi comblé de grands honneurs par le roi d'Angleterre. Lorsqu'après un séjour de plusieurs mois il quitta le sol britannique, il fut créé chevalier. Le roi l'honora de l'épée ciselée, qui avait servi à la cérémonie, et ajouta à ses armoiries un Léopard, tiré des armoiries britanniques.

Les longs voyages du maître ne furent pas perdus pour l'art. Il laissa des œuvres importantes à Londres et à Madrid, et continua, dans sa patrie, à travailler pour les rois de ces deux pays. Le Musée du Prado ne contient pas moins de soixante-six tableaux de son pinceau, parmi lesquels plusieurs de ses plus importants portraits, qui ne perdent rien de leur effet à côté du Titien et de Vélasquez. Parmi ces œuvres, surtout le *Jardin d'Amour,* où sont réunies les ravissantes filles de la famille Fourment d'Anvers, parmi lesquelles Rubens, qui, en 1621, avait

perdu sa première femme, Isabelle Brandt, se choisit Hélène comme épouse.

La sœur d'Hélène, Suzanne, est le modèle du tableau renommé, *Le Chapeau de paille*, à la Galerie Nationale de Londres. Ensuite, à Madrid encore, brille dans toute sa splendeur, le portrait, *Marie de Médicis en vêtement de deuil,* un chef-d'œuvre dans une collection si riche en ce que toutes les écoles ont produit de meilleur.

A la Cour espagnole, Rubens vint en contact personnel avec Vélasquez : les deux artistes se servaient d'un atelier commun, et la critique attribue au maître anversois une certaine part dans la formation de son jeune collègue. Madrid est très riche en œuvres des dernières années de la vie de Rubens. Car le roi d'Espagne ne cessa pas de lui donner des commandes pour la décoration de ses châteaux : pour ces travaux, il choisit ordinairement des sujets mythologiques. Parmi ceux-ci, le *Jugement de Pâris* se fait remarquer, où Aphrodite est représentée sous la figure de la jeune femme de Rubens, qui passait pour une des plus belles femmes du pays.

En décembre 1630, Rubens avait épousé, en secondes noces, Hélène Fourment, à peine âgée de 17 ans. Son portrait resplendissant, apparaît dès lors dans les plus admirables créations de l'épouse. Il a fait des portraits nombreux d'elle, tantôt il la représente seule, comme dans les portraits de Munich, de Saint-Pétersbourg, de La Haye, de la collection privée du baron Alfred de Rothschild à Paris, de Dresde et de Vienne, le portrait renommé *En Fourrure,* tantôt il la donne en compagnie de son mari comme dans un autre magnifique portrait de la collection Rothschild, ou, enfin, avec ses enfants, comme à Munich encore, ou au Louvre. Outre cela, elle a encore servi d'innombrables fois comme modèle à son mari, qui semble avoir trouvé en elle son idéal de la femme pour sa carnation fraîche et claire, ses formes exubérantes et

son sourire gracieux. On peut dire qu'elle a embelli les dernières années de sa vie. La Belgique elle-même a conservé du plus glorieux de ses peintres une quantité de tableaux remarquables, en grande partie des sujets religieux, qui servaient ou servent encore à décorer les églises. Les Musées d'Anvers et de Bruxelles lui doivent principalement leur valeur, mais si l'on veut étudier Rubens dans sa variété, il faut aller au Louvre à Paris, à Madrid, à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, à la Pinacothèque de Munich, au Musée royal et impérial, aux Galeries de Liechtenstein à Vienne, à Dresde, à Berlin, à Cassel, à la Galerie Nationale de Londres, dans les collections royales et enfin au Palazzo Pitti à Florence. Munich nous offre la *Chasse au lion* et le *Combat d'Amazones;* Florence, l'*Apothéose de Henri IV* et les *Horreurs de la guerre,* tableau incomparable; il n'y a que le *Bonheur de la paix,* de la Galerie Nationale de Londres, qu'on puisse lui comparer. A Vienne, nous voyons au Palais de Liechtenstein le double portrait des deux fils de l'artiste, dont la Galerie de Dresde possède un double; au Louvre, la *Reine des Scythes Tomyris,* l'*Adoration des mages,* certainement la plus importante interprétation de ce sujet par Rubens, et avant tout la *Grande Kermesse,* œuvre magnifique et en même temps l'origine de toutes les « kermesses » de Teniers.

Rubens s'est souvent peint lui-même, depuis son premier portrait qui se trouve à Florence, connu sous la dénomination : *Les Quatre Philosophes,* et où le peintre s'est représenté avec son frère Philippe et Lipsius, ainsi que Woverius, leur ami anversois.

Ce grandiose portrait, placé dans la collection impériale à Vienne, porte déjà les traces d'une décadence imminente. Il mourut le 30 mai 1640, à peine âgé de 63 ans. Sur son tombeau, dans l'église Saint-Jacques, brille un de ses plus remarquables tableaux, *La Glorification de la sainte Vierge,* où, comme on prétend, sont

réunis les portraits de tous les siens; le saint Georges est son propre portrait.

Le célèbre critique anglais W. Buchanan résume ainsi dans ses *Memoirs of Painting* (Londres, 1824) son jugement sur Rubens : « Nous n'avons qu'à considérer sa grande capacité, embrassant tout, et nous voyons que tout ce que son esprit a créé, avec cette facilité si heureuse, porte le sceau du vrai et du naturel, que ce soit dans les grandes scènes historiques, ou dans les paysages, ou dans les sujets allégoriques, ou dans les portraits, ou bien encore dans la représentation d'animaux sauvages ou domestiques en repos ou en mouvement. L'ensemble de son art reflète une intelligence lumineuse, qui comprend et n'admet pas d'entrave. L'universalité de son talent, de saisir facilement et clairement son objet, va de pair avec le brillant de son coloris. Le splendide ensemble de ses couleurs, l'exactitude qu'il mettait dans l'achèvement de ses œuvres, le mettent au-dessus des maîtres de la même école et le rendent l'émule des grands Vénitiens. »

Quoique en même temps que Rubens, d'autres artistes flamands, par exemple Gérard Zegers (1591-1651) et Abraham Janssens (1575-1682), ont encore créé des œuvres importantes, surtout sur le terrain religieux (*L'Adoration des rois,* de Zegers, à Notre-Dame de Bruges) et allégorique; ce n'est pourtant que dans l'entourage du maître et sous sa conduite que se forment les représentants principaux de l'art flamand au XVIIe siècle. Ils se forment non seulement par lui, mais en certaine mesure pour lui, et de là une rapide décadence dès que le maître disparaît. Pourtant, ce qui est rare, il y en a un parmi ses élèves immédiats qui, pour la technique, s'élève plus d'une fois à sa hauteur, sans cependant avoir cette merveilleuse universalité de talent, par laquelle Rubens est un être unique de son espèce. Cet artiste, dont la gloire mondiale est si bien méritée, était Antoine Van Dyck.

VAN DYCK. — LE COMTE DE CROY.

(Musée de Munich.)

Né en 1599 de parents fortunés, il commence déjà comme enfant sa carrière d'artiste. Son premier maître fut Henri Van Balen, ancien condisciple de Rubens chez Adam Van Noort, peintre de petits objets, qui, pour quelques œuvres plus petites, exigeant une exécution plus subtile, devint aussi collaborateur de son ancien élève. Déjà à partir de 1618, le jeune Van Dyck était maître de la corporation de Saint-Luc et l'on a des tableaux de sa main : à Dresde, les portraits d'un vieillard et d'une vieille dame (nos 1022-1023); à Bruxelles, un portrait d'homme, daté de 1619, tous d'abord attribués à Rubens et provenant de cette époque.

Van Dyck doit dans une large mesure et avant tout la formation de son talent à Rubens, qui influençait aussi sa direction. Habitant dans la maison de Rubens, il retraçait en dessin ou en grisaille les compositions destinées comme modèles aux graveurs et particulièrement à Lucas Vorsterman [1]; ces dessins se trouvent maintenant au Louvre. On comprend avec quel talent il fit ses débuts quand on sait que quelques-uns de ces travaux passèrent longtemps comme les meilleurs de Rubens. Après les recherches de Bode, ils sont de nouveau attribués et à bon droit à Van Dyck, tels surtout pour le beau portrait du *Gentilhomme enlevant son gant* (n° 1023 *e*) et de la *Dame et son enfant* (n° 1023 *b*), de la Galerie de Dresde, de la *Vierge sur le trône entourée de saints,* de la Galerie de Cassel, et beaucoup d'autres. Van Dyck, artiste déjà très recherché, fut appelé en 1620 à la Cour d'Angleterre et nommé peintre de la Cour de Jacques Ier, situation que d'autres peintres flamands avaient déjà eue avant lui et qu'occupait à son arrivée Daniel Mytens. Quoique cet artiste eût une certaine ampleur, il est sûr que sa manière froide et raide

---

[1] H. Hymans, *L. Vorsterman. Catalogue raisonné de son œuvre*. Bruxelles, 1893.

contrastait fortement avec la souplesse et la richesse de Van Dyck. Beaucoup de portraits peints par Van Dyck, datant du règne de Jacques Ier, sont éparpillés dans les châteaux d'Angleterre.

Parmi les tableaux de la jeunesse de Van Dyck, on peut nommer le *Couronnement d'épines,* au Musée de Berlin, le *Baiser de Judas,* au Prado à Madrid, et le *Crucifiement de saint Pierre,* à Bruxelles. Ces créations se distinguent, comme les figures des *Apôtres* des Musées de Hanovre et de Dresde, par leur tonalité chaude et leur exécution large, ainsi que par leurs types qui font songer au Titien et à Paul Véronèse. Et pourtant elles sont nées avant que leur créateur n'eût appris à connaître l'Italie, et ce trait caractéristique s'explique, en quelque mesure, par le grand nombre de tableaux vénitiens qu'il a étudiés chez Rubens. Bientôt d'ailleurs il se prépare à aller en Italie; il débarque à Gênes, où les frères Lucas et Corneille de Wael, d'Anvers, se sont établis, — qu'on se rappelle leurs portraits au Capitole à Rome, — et où il s'arrête longtemps. Van Dyck devint bientôt le peintre préféré de la fière noblesse de Gênes, où son talent aussi bien que sa personnalité distinguée et gracieuse trouvèrent bon accueil. La Pinacothèque de Munich possède son portrait de cette époque, peint par lui-même, qui nous permet de juger l'élégance de son apparition et la valeur de son talent. Partout où il s'arrête, à Rome, à Gênes, à Naples, à Palerme, à Mantoue et à Turin, partout il créa des portraits, qui, d'après l'avis unanime de la critique, soutiennent la comparaison avec le Titien, qui ne l'influençait pas moins que Rubens. Le portrait du cardinal Bentivoglio, de la Galerie Pitti à Florence, ainsi que les magnifiques portraits des familles Durazzo, Balbi, etc., longtemps conservés dans les palais de la ville de marbre, transportés depuis dans les Galeries de l'étranger, en Angleterre, au Musée de Berlin, à Strasbourg, — où l'on trouve aussi son portrait peint par lui

(n° 86), — tous ces portraits nous apprennent à estimer la puissance extraordinaire et l'habileté de l'artiste encore si jeune. Pendant son séjour en Italie, il crée quelques pages religieuses, un *Christ sur la Croix,* pour l'église de Rupallo, non loin de Gênes, une *Apothéose de la sainte Vierge,* pour l'église de la Trinité à Palerme et d'autres. Si le Titien est, pour Van Dyck, l'objet d'étude sans relâche, ce qui ressort assez de son album d'esquisses appartenant au duc de Devonshire, il s'est pourtant occupé aussi, comme tous les peintres néerlandais, de l'étude de Caravaggio, dont les effets puissants ne furent pas sans influence sur sa manière. A Palerme, il eut l'occasion de peindre le portrait de Sophonisbe Anguisciola, alors très âgée et aveugle et dont il fait remarquer pourtant dans une note très intéressante dans son album d'esquisses la clarté d'esprit et la connaissance d'art.

Van Dyck retourna dans sa patrie en traversant la France; il s'arrêta en route à Paris, où il fait le portrait de François Lallemand, connu comme éditeur d'estampes sous le nom de Ciartres. A son retour à Anvers, peut-être en 1628, — on ne peut exactement fixer l'année, — il trouva Rubens dans toute sa gloire, et s'il obtint quelques commandes de tableaux d'église comme la *Tentation de saint Augustin,* pour l'église de ce nom à Anvers, le *Christ sur la Croix,* pour l'église collégiale de Termonde, l'*Érection de la Croix,* pour Notre-Dame de Courtrai, il ne pouvait cependant obtenir qu'une place subordonnée à côté du maître qui personnifiait à lui seul toute l'école flamande.

Van Dyck se consacra donc surtout au portrait, et cela d'une manière remarquable, sans que pour cette période les influences italiennes se fissent sentir. Les œuvres qu'il créa alors et dont quelques-unes des plus belles se trouvent au Louvre, à la Pinacothèque de Munich (n° 224), à la Galerie de Dresde et de Cassel, sont tant pour la manière

que pour le coloris et aussi bien pour la lumière que pour le caractère, essentiellement flamandes. Sous ce rapport, Van Dyck peut servir d'exemple aux artistes de toutes les époques. S'il reste admirateur passionné des maîtres, auxquels il consacre ses études, si le Titien reste pour son développement aussi important que Rubens, Van Dyck cependant, dans ce qu'il produit sur la toile, ne se laisse conduire que par la nature. Les œuvres nées sur le sol flamand sont flamandes aussi; et bientôt nous le verrons en Angleterre faire un changement complet, nous le verrons créer pour l'école anglaise le type achevé de l'art du portrait qui sera continué si brillamment par sir Joshua Reynolds, Gainsborough, Hoppur, Romney et Lawrence.

Pendant le long séjour de Marie de Médicis à la Cour de l'infante Isabelle, Van Dyck fut comblé d'honneurs par la reine mère.

L'influence de la venue de Henri II fut pour beaucoup dans le voyage à Londres que l'artiste, tant fêté, entreprit une deuxième fois, et le roi Charles Ier lui fit une réception très flatteuse. Van Dyck s'arrêta longtemps en Hollande avant d'aller en Angleterre; il fit les portraits du prince Frédéric-Henri d'Orange et de son épouse, la gracieuse Amalie de Solms; il visita plusieurs artistes, parmi lesquels Frans Hals, qu'il aurait vivement sollicité d'aller avec lui en Angleterre. Le séjour de Van Dyck à la Cour de Saint-James, devait avoir une importance décisive. Van Dyck semble avoir été, auparavant, au moins pour quelques mois, au service de Charles Ier, sans qu'il eût réussi à supplanter les artistes employés jusqu'alors par le roi. Cette fois, son arrivée avait été bien préparée. D'après le désir du roi, il avait envoyé plusieurs œuvres importantes, parmi lesquelles, peut-être, le merveilleux *Portrait de Van der Gheest,* actuellement à la Galerie Nationale de Londres, et le splendide tableau, *Renaud et Armide,* qui est devenu la possession du duc de Newcastle. Ces

preuves suffisaient largement pour lui assurer le succès, et dès son arrivée en mai 1632, sa fortune était incontestablement faite. Le roi et la haute noblesse lui accordèrent leur faveur, et il nous a peint le roi et les hautes personnalités de la Cour, d'une manière ravissante. Il a peint le roi, la reine et leur famille, de fiers chevaliers, de belles dames, de ravissants enfants, et, pour la postérité, il a représenté la société de la Cour de Charles Stuart, de la même manière éloquente que celle qu'il a montrée en immortalisant autrefois la noblesse de Gênes. Tout le monde connaît, au moins par la gravure, les portraits du Louvre, de la Galerie Nationale de Londres, de la Galerie de Dresde, ces magnifiques portraits de Charles Ier, et ceux d'une expression si merveilleusement douce de la reine Henriette et des enfants royaux. Le portrait de *Charles Ier à la chasse,* au Louvre, est une des œuvres les plus populaires de l'art et, on peut ajouter, une des figures les plus nobles qu'ait jamais produites le pinceau d'un artiste. Sa carrière en Angleterre ne fut qu'un triomphe. Surchargé de commandes, entouré d'une pléiade d'élèves, ou mieux de collaborateurs, il laissa à ceux-ci une partie considérable du travail, tandis que lui-même n'accordait ordinairement qu'une seule séance au modèle. Aussi une grande partie de ses portaits de cette époque, porte-t-elle les traces de cette exécution précipitée, beaucoup d'autres, au contraire, manifestent la rare finesse que possédait leur créateur. On peut dire même que, dans sa manière anglaise, Van Dyck reste un portraitiste remarquable. Ses portraits de la famille royale, réunis au château de Windsor, et surtout celui des enfants royaux, à Turin, sont des chefs-d'œuvre achevés. Il réunit la grâce, la noblesse, la douceur de l'extérieur, le charme du coloris et l'exactitude du dessin à une grande liberté, propre au génie seul. Sur son lit de mort, Gainsborough parla à son ami Reynolds de se revoir dans les régions des

bienheureux et du bonheur qu'ils goûteraient tous deux à y rencontrer Van Dyck.

De courtes apparitions dans son pays natal, lui permirent de moissonner, en passant, la commande de quelques portraits et de quelques toiles religieuses.

Parmi celles-ci il y a un *Crucifiement,* à la cathédrale de Malines, un *Christ au tombeau,* dont le Musée de Berlin possède une exécution moins belle, mais Anvers en a une qui est peut-être le premier chef-d'œuvre du maître pour les sujets religieux. Les innombrables madones avec l'enfant Jésus, qu'il a peintes, sont directement imprégnées de l'esprit du Titien, et quelques-unes de ces toiles, comme celle du Musée de Parme, celle du palais de Buckingham, sont des œuvres de premier choix. Le premier rang parmi ses portraits de cette époque, revient au portrait de la comtesse Oxford, à Madrid.

Les dernières années du maître appartiennent à l'Angleterre. Deux ans à peine avant sa mort, il avait épousé dans ce pays, une noble et belle jeune fille, Marie Ruthven, comtesse de Gowrie. Un splendide portrait de la Pinacothèque de Munich, la représente habillée en satin blanc et jouant du violoncelle. La mort de Rubens semblait ouvrir à l'artiste tant estimé un avenir brillant dans sa patrie. On lui fit de vives instances pour y revenir, et il ressort d'une lettre de Ferdinand d'Autriche à Philippe IV, datée le 10 novembre 1640, que Van Dyck avait l'idée d'y retourner et de se fixer à Anvers pour exécuter les travaux dont le roi avait chargé Rubens, mais la mort l'en empêcha. Le 9 décembre 1641 il mourut à Londres, laissant une petite fille, qui semble s'être consacrée plus tard à la peinture [1]. Van Dyck a créé quelques portraits, parmi lesquels le sien, qui comptent parmi les plus parfaits et les plus admirables du genre.

---

[1] Van den Branden, p. 744.

Il fit aussi graver, d'après ses dessins et ses magnifiques études, une série de portraits des personnalités les plus marquantes du XVIIe siècle, parmi lesquelles on trouve les plus grands peintres parmi ses contemporains en Flandre et en Hollande. Cette collection est connue sous le nom de l'*Iconographie de Van Dyck;* on en possède dix-sept éditions. Outre cela, nous avons de la main du maître une suite de gravures à l'eau-forte. La plus grande partie sont des portraits exécutés magistralement, dont le plus beau est un portrait de lui-même. La valeur de ces portraits réside moins dans l'habileté de l'exécution que la noblesse de la conception. Les exemplaires imprimés d'après la planche non encore retouchée, sont devenus très rares.

Si Van Dyck n'est ni par le génie ni par l'éducation l'égal de Rubens, il a pourtant puissamment contribué à l'éclat et à la gloire de l'école flamande. Malgré le grand nombre d'imitateurs comme portraitiste qu'il eut dans sa patrie, c'est pourtant à l'étranger en général que son influence fut plus grande, surtout en Angleterre. On peut, en toute sûreté, ramener à Van Dyck toute la brillante école anglaise du portrait. Cependant l'histoire de l'art ne connaît que l'école de Rubens, et pas une école de Van Dyck, car, il est vrai que celui qui imitait l'élève, suivait la route indiquée par le maître. Les élèves de Rubens n'avaient ni la force ni l'indépendance pour soutenir l'éclat dont l'école flamande avait brillé sur l'Europe entière pendant un quart de siècle. Théodore Van Thulden (1606-1667), Abraham Van Diepenbeek (1596-1675) et d'autres occupaient une place honorable dans l'école anversoise, mais leurs noms ne rappellent aucune œuvre digne de mention. Pierre Soutman (1580-1657) transporta en Hollande quelques principes du maître, comme on peut s'en convaincre par ses peintures à la Maison du Bois, près de La Haye. Mais si l'école flamande reflétait encore longtemps l'esprit de Rubens, elle le devait en grande partie

au renom de Jacques Jordaens, son ancien collaborateur, dont le talent ajoutait encore quelques pierres au grandiose édifice construit par le génie du maître; en lui nous voyons une personnalité assez indépendante; pourtant, au fond, il procède de Rubens.

Jacques Jordaens (1) naquit à Anvers en 1593, et reçut, à la différence de Rubens et Van Dyck, toute son éducation dans sa patrie. Lui aussi fut disciple d'Adam Van Noorts; il fut empêché de faire le voyage d'usage en Italie, par son mariage avec la fille de son maître. L'influence de Rubens contribua, selon toute apparence, énormément à son développement, mais la semence tomba en terre fertile, car Jordaens était richement doué par la nature. Ses rapports avec Rubens étaient d'un autre genre que ceux de Van Dyck : il était plus âgé que celui-ci, et ne fut qu'occasionnellement entre les mains du grand maître. Il créa dans la peinture religieuse et profane, en toute indépendance, des œuvres plus remarquables que n'importe quel autre contemporain de Rubens n'ait produites. Jordaens et Van Dyck diffèrent l'un de l'autre jusqu'au contraste : car la grâce et la noblesse manquent à Jordaens, tandis que sa manière robuste et franche montre le praticien sûr de lui-même. Peignant tour à tour des pages religieuses ou allégoriques, des bacchanales ou des portraits, il trouva son domaine à lui dans les scènes de la vie domestique et des figures de grandeur naturelle, et sur ce terrain, il est resté incomparable (2).

Pour ce qui regarde l'effet et le mouvement, ses grandes toiles le disputent à celles de Rubens. Comme Van Dyck, il est brillant coloriste et montre clairement, dans ses

---

(1) Max Rooses, *Jacques Jordaens et ses œuvres*. Anvers, 1888. — Van den Branden, *Jacques Jordaens* (*L'Art*, XXXI et XXXII. Paris, 1882-1883). — Henri Hymans, *Jordaens (Biographie nationale de Belgique)*.

(2) Ch.-E. v. Verreyt, *Jan Roelofszoon en Abraham Van Diepenbeeck*.

débuts, l'influence des nombreux tableaux du Titien, de Paul Véronèse et du Tintoret, que Rubens avait réunis chez lui. C'est à eux, sans doute, qu'on doit ce rouge flamboyant, ce bleu profond et fort et le jaune de safran que Jordaens aime tant, de même ses carnations jaune d'ocre n'ont pas d'autre origine. Ses compositions bibliques, et surtout ses compositions profanes, ne sont pas flamandes par le sentiment. L'accumulation de matières et de toutes sortes d'ajoutes forme un contraste frappant avec la sobriété et la réserve mesurée des peintres anversois avant Rubens. Jordaens est, peut-être, le plus grand talent décorateur de l'école d'Anvers. Il était en relation ininterrompue avec les fabricants de tapis de la Flandre et du Brabant, et peut-être a-t-il été stimulé ainsi pour chercher l'effet de plus grandes masses coloriées. Les collections impériales à Vienne possèdent de sa main de larges et grandioses scènes de cavaliers, où sa manière large et habile dans la composition d'un tableau d'ensemble, se fait fortement remarquer. Les Galeries de Dresde et de Cassel, le Musée du Prado à Madrid, le Louvre à Paris possèdent, outre la Belgique, la plupart des œuvres de cet artiste, que le voisinage d'un Rubens et d'un Van Dyck a mis à l'ombre, bien plus qu'il n'est juste. Car Jordaens est un peintre de haute valeur, et l'on doit reconnaître comme des créations typiques et admirables, *Le Nègre avec le Cheval blanc* (Cassel, n° 273); *Les Bacchanales,* de la collection Wallace de Londres; de même les plus belles scènes de famille, par exemple, *Tel père, tel fils,* à Anvers et à Berlin, ou le *Jour des Rois,* à Paris, à Dresde, à Munich, à Bruxelles, etc.

Dans ces représentations, Jordaens se rencontre avec Frans Hals et Jean Steen, peut-être les a-t-il influencés, car il y a vraiment des traits communs chez ces artistes possédant pourtant pour le reste des dons si différents.

Les scènes de famille de Jordaens nous transportent

dans son propre intérieur. A Cassel, nous le voyons encore tout jeune homme faisant de la musique auprès des deux sœurs. Plus tard, le cercle s'élargit; une jeune et belle femme, l'épouse du peintre, préside la fête, elle est entourée de ses enfants florissants, le vieux Van Noort et sa femme, et, jusqu'en 1655, la mère de Jordaens, lui-même et ses sœurs, tous sont là. Rien de plus rayonnant que ces honnêtes et joyeuses réunions, respirant la concorde, la gaieté, qui nous montrent l'aisance d'un intérieur où la femme règne par le pouvoir de sa beauté et de sa bonté, et par cet esprit d'ordre qui permet aux jours de fête ce train de vie plus coûteux, parce que demain, en intelligente ménagère, elle trouvera moyen de rattraper la dépense par une plus grande économie.

Jordaens fut aussi un portraitiste de grande valeur. Le Musée de Madrid possède de lui un excellent portrait de famille (n° 1410) reproduisant le peintre, sa femme et sa petite-fille, tout près d'une source, dans un jardin; cette œuvre place le maître à côté des plus grands artistes de son temps. Un portrait en groupe, propriété du duc de Devonshire, n'est pas moins remarquable. A la mort de Rubens, ce fut à Jordaens qu'échut la tâche de finir les travaux inachevés du grand coloriste.

La disparition presque simultanée de Rubens et de Van Dyck lui laissa la place du premier peintre dans son pays. Cependant la gloire de son nom était répandue dans toute l'Europe et même du vivant de Van Dyck; il obtint des commandes de Charles-Gustave de Suède, de la Cour d'Angleterre, du prince d'Orange, de la veuve de Frédéric-Henri de Nassau. A La Haye, à la Maison du Bois, on trouve de lui une grande œuvre allégorique, *Le Triomphe de Frédéric-Henri;* et un de ses derniers travaux, *Jésus au milieu des docteurs,* daté de 1663, se trouve au Musée de Mayence; c'est une œuvre d'une puissance extraordinaire, et surtout remarquable, lorsqu'on se rappelle que l'artiste

avait à cette époque 70 ans. Jordaens vécut encore plusieurs années après, mais tomba en enfance. Un portrait peint par lui-même est au Musée de Budapest et le montre dans son grand âge.

Gaspard de Crayer, né à Anvers en 1584, mort à Gand en 1669, et Corneille Schut, né aussi à Anvers et mort en cette ville en 1655, sont des peintres d'un mérite incontestable; ils se consacrèrent surtout aux œuvres religieuses qu'ils concevaient d'après la formule créée par Rubens. Ils dotèrent les églises des villes et villages flamands de compositions nombreuses et firent ainsi, de ce qui fut d'abord l'expression d'une personnalité, un véritable art national. La même chose se voit dans l'art du portrait par imitation de Van Dyck, mais dans ce genre le sentiment profond de la réalité et l'adresse technique des maîtres flamands atteignent parfois à des résultats d'une remarquable puissance.

Corneille De Vos, né à Hulst en 1585, formé à Anvers par un maître obscur, David Remeeus, rivalisait pour le portrait avec Van Dyck même.

Dans son portrait de famille, à Bruxelles, et le portrait d'Abraham Graphaeus, au Musée d'Anvers, l'éclat du coloris et la fermeté du dessin se joignent à l'élégance du mouvement la noblesse de la forme. Simon De Vos (1603-1676), élève de Corneille, mais non son parent, montre les mêmes qualités dans son propre portrait au Musée d'Anvers. Parmi les portraitistes moins influencés par Van Dyck, on compte Gérard Douffet, de Liége (1599-1660), qu'on apprend à connaître surtout à la Pinacothèque de Munich, et Justus Suttermans (1597-1681), qui travailla comme artiste, surtout en Italie, à Florence. Van Dyck nous a laissé un splendide portrait, à l'eau-forte, de son brillant collègue Suttermans, dont les rares œuvres existant de ce côté-ci des Alpes, réunissent la grandezza italienne avec le sentiment naturaliste des Flamands.

Suttermans est incontestablement un des meilleurs portraitistes du XVIIe siècle.

L'influence de Rubens ne fut pas du tout restreinte aux sujets historiques et religieux; presque tous les autres genres de l'art subirent sa loi et, l'on peut dire, reçurent de lui une vie nouvelle ([1]). S'il fixa l'art décoratif en Flandre, il changea aussi le paysage, et créa surtout un nouveau genre très important dans la peinture des chasses aux fauves. La chasse aux lions, aux loups, à l'hippopotame, et la chasse aux crocodiles même, furent le thème auquel des artistes comme Franz Snyders (1579-1657), condisciple de Van Dyck chez Henri Van Balen, Paul De Vos, son beau-frère, et Jean Fyt (1609-1661) se consacrèrent exclusivement.

La représentation de la nature par le pinceau des Flamands au XVIIe siècle, est pénétrée d'une certaine tendance de style, où se trahit le désir d'intéresser aux œuvres de l'art non le peuple, les grandes masses, auxquelles s'était adressé l'art religieux, mais la bonne société, ceux qu'on nommerait aujourd'hui les gens du monde.

Jean Breughel ([2]) (1568-1625), appelé « Breughel de Velours », — surnom qui peut se rapporter tout autant à la douceur de son pinceau qu'à l'habitude qu'il avait, dit-on, de porter toujours du velours, — fils du grand Pierre Breughel, appelé « Breughel le Paysan », ne parvient pas, dans les œuvres de petite dimension, à se libérer de certaines poses et certains essais héroïques, ce qui explique peut-être, autant que son génie, l'admiration qu'ont obtenue ses œuvres et que même Rubens prodiguait à ce peintre consciencieux.

([1]) G. Glück, *Aus Rubens, Zeit und Schule.*

([2]) G. Crivelli, *Breughel, pittore flamingo.* Milano, 1878.

Jean Breughel était l'élève de sa grand'mère, Marie Bessemers, célèbre miniaturiste, et apprit d'elle à peindre de ravissants petits paysages, qu'on trouve dans l'Ambroisienne à Milan, et où la fantaisie se combine gracieusement avec la réalité. Ses œuvres comptent parmi les plus charmantes de son temps. Qu'il traite les matières allégoriques ou religieuses, des scènes de genre, des paysages, des fleurs ou des animaux, tout ce qu'il crée est exquis. Collaborant avec Rubens, il crée avec lui le *Paradis terrestre* (Musée de La Haye), un véritable joyaux de la peinture, où Rubens exécuta les figures d'Adam et d'Ève; rivalise avec lui dans le paysage, où Breughel lui donna comme cadre les animaux les plus divers, les fleurs les plus rares. Le Musée du Prado à Madrid possède plus de cinquante toiles de sa main, pour la plupart des œuvres de premier rang, provenant de la collection des archiducs Albert et Isabelle, dont il fut le peintre attitré. Dans la série de *Cinq Sens,* il a réuni tous les sujets qui puissent avoir quelque rapport à chaque sens, et les a coordonnés d'une manière parfaite comme peinture et avec le goût le plus délicat. Jean Breughel est, à tous les points de vue, un artiste qui contribua d'une manière importante à la gloire de l'école flamande, et de plus il est le prédécesseur immédiat de Teniers. Il n'y a que peu de Musées, comme celui de Madrid et de la Galerie de Dresde, qui permettent de l'estimer dans sa grande variété.

A la différence de la Hollande, où une légion de peintres nous introduit dans la vie populaire, les *peintres de mœurs populaires* sont rares en Flandre, et même ceux-ci ont plutôt représenté la vie campagnarde que la vie bourgeoise. De là le rôle important du paysage dans leurs œuvres, et comme Jean Breughel avait donné le paysage brabançon avec une délicatesse extraordinaire et un profond sentiment de réalité, ses successeurs, Adrien Brouwer et David Teniers, seront aussi des paysagistes

distingués. Adrien Brouwer [1], qu'on peut nommer le « Michel-Ange des cabarets », naquit en 1606 à Audenarde en Flandre, et mourut à Anvers en 1638. Malgré sa courte vie, cet artiste a donné des œuvres que les connaisseurs rangent, à bon droit, parmi les premières du genre. A lui seul, Rubens ne possédait pas moins de dix-sept tableaux de sa main. Van Dyck nous a fait de lui un portrait plein de noblesse. Mais si Brouwer représentait magistralement la vie de cabaret, il est vrai qu'il était un client assidu des tavernes, et quoique son art eut beaucoup d'amateurs, il semble pourtant que sa bourse n'y ait pas gagné beaucoup. Si c'est pour dettes ou pour menées politiques qu'il a été en prison, on n'a pu l'éclaircir, mais il est sûr qu'il passa un certain temps à la citadelle d'Anvers. La place que nous lui accordons parmi les représentants de l'art flamand, est parfois réclamée par les peintres hollandais comme étant à eux. Il semble, en effet, que Frans Hals a pris part à sa formation, car on a trouvé le nom de Brouwer sur une lite de membres d'une « chambre de rhétorique » à Haarlem, de l'an 1626. Mais depuis 1631, il est à Anvers, et dans cette ville, en 1633, il est en prison. Cet emprisonnement ne fut pas sans suites pour l'art, car Brouwer gagne à l'art la personne de Joost Van Craesbeeck, le boulanger de la forteresse, un jeune homme extraordinairement doué. Brouwer n'est pas seulement un des meilleurs coloristes de l'école flamande, mais aussi pour la forme : ses buveurs et ses fumeurs sont rendus de façon magistrale. A certain point de vue, il forme la transition entre Teniers et Ostade. Bode, qui fait fortement ressortir la beauté du paysage chez Brouwer, démontre de façon décisive son influence sur le premier des deux, dont les œuvres de jeunesse montrent souvent même les traces de cette influence.

---

(1) W. Bode, *Graphische Künste*. Wien, 1884.

La Pinacothèque de Munich est l'endroit où il faut étudier Brouwer, car elle possède dix-huit tableaux de sa meilleure période, parmi ceux-ci *Le Joueur de violon,* que, déjà au commencement du XVIIe siècle, en Hollande, Visscher a gravé, et aussi *Le Charlatan* ou *Le Barbier de village.* Au Louvre est son magnifique *Tailleur de plumes* et la tête d'étude d'un *Fumeur* (collection Lacaze), dans laquelle nous possédons certainement le portrait de l'artiste par lui-même. A Dulwich College, près de Londres, se trouve un intérieur avec huit figures, traité avec autant de maîtrise que la composition analogue de la collection d'Arenberg à Bruxelles. Un cabaret, enfin, dans la collection Steengracht à La Haye, peut être considéré comme la prestation la plus haute des peintres flamands de petit format. Malgré la vulgarité de ses motifs, Brouwer a cependant sa place parmi les peintres les plus estimés des Pays-Bas; aussi ses œuvres sont-elles très recherchées. Déjà, de son vivant, on a pris en considération son art, sans cela les graveurs les plus renommés comme Vorsterman, J. Snyderhof, J. Visscher, Marinus et d'autres n'auraient pas reproduit ses tableaux.

David Teniers le jeune (1610-1690), fils d'un peintre de ce nom, n'est pas pour l'esprit l'égal de Brouwer, mais est le plus fêté de tous les peintres de la vie campagnarde, et sa gloire était aussi grande que celle de Rubens et Van Dyck. Ce peintre, dont Louis XIV refusa pour son palais les *Rustoods,* fut néanmoins le favori des princes et devint chambellan du Stadhouder général des Pays-Bas, Léopold-Guillaume d'Autriche.

Teniers était en vérité un artiste admirable, et son art était fort au-dessus des sujets qu'il traitait. On ne peut en indiquer l'influence, car Teniers ne fut directement élève ni de Rubens ni de Brouwer, dont il était pourtant parent. Le plus probable, c'est que son père, un excellent artiste (1582-1642), a été son guide. Celui-ci avait été à Rome

élève d'Elsheimer, un homme qui a exercé tant d'influence sur les plus grands artistes de son temps, sans en excepter Rubens et Rembrandt; plus tard, son père fut élève de Rubens à Anvers. Le jeune Teniers pouvait ainsi se former dans la manière qui répondait le mieux à ses dispositions. A 20 ans, il était un maître achevé, comme le montrent l'*Enfant prodigue,* au Louvre, le *Groupe de Seigneurs et de Dames*, à Berlin, et les *Cinq Sens*, de Bruxelles. Ainsi, tout jeune, il fut déjà sur le bon chemin. Sans pénétrer très profondément dans la vie intime du peuple flamand, Teniers nous émerveille par son adresse de peintre et son admirable conception. Un des quarante tableaux que possède de lui l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, et qu'il exécuta à l'âge de 33 ans, passe pour une des perles de cette Galerie : c'est le *Serment de Saint Georges à Anvers,* sous les armes sur la Grand'Place de cette ville pour honorer son vieux commandant Snyers. Cette version flamande et contemporaine de la *Ronde de nuit,* de Rembrandt, représente une foule de petites figures. Elle est également un document historique, comme cet autre épisode dans la Galerie impériale de Vienne, où Léopold-Guillaume d'Autriche préside le *Tir à l'oiseau,* près de l'église du Sablon à Bruxelles.

La Galerie Nationale possède parmi les quinze chefs-d'œuvre qu'elle compte, un pèlerinage aux environs d'Anvers, daté de 1643. Plus de cent cinquante personnages sont rassemblés dans un paysage dont l'horizon est baigné d'air et de lumière. De telles œuvres sont les meilleures preuves du talent et du zèle de leur créateur. Teniers, du reste, n'a pas l'habitude de faire des œuvres d'imagination. En général, il reproduit ce qu'il voit.

Le pittoresque, la franchise d'expression, la liberté d'allures décident avant tout ses préférences dans le choix d'une donnée. Celle-ci trouvée, il nous la rend d'une touche prestigieuse, avec une aisance d'opération qu'on

peut dire incomparable; mais Teniers, s'il se complaît à peindre les danses des kermesses rustiques, les joies débridées, les beuveries des paysans flamands, ne néglige pourtant pas de nous prouver que, personnellement, il n'a rien de commun avec tout cela. Quantité de fois il nous montre la tourelle de son château de Perck, et lui-même et sa famille reçus au milieu d'une fête de village comme le seigneur de l'endroit, descendant de son carrosse (Musée de Bruxelles). En 1644, Teniers est appelé aux fonctions de doyen de la Gilde de Saint-Luc à Anvers. Bientôt après, Léopold d'Autriche, amateur d'art passionné, le nomme inspecteur de la riche galerie de tableaux qu'il réunit avec tant de zèle dans son château à Bruxelles. Nommé chambellan « Aynda de Camara », le peintre vient se fixer à Bruxelles. Teniers fut envoyé à Londres par son maître pour y acquérir des tableaux lors de la vente des Galeries de Charles Ier. Les collections de Madrid, de Vienne, de Bruxelles et de Munich nous donnent, par différentes toiles de Teniers, une vue sur ces Galeries de l'archiduc [1]. Dans une de ces peintures de la Pinacothèque de Munich, nous voyons Teniers dans une salle du château qui lui sert d'atelier, assis au chevalet, un vieux campagnard lui sert de modèle, des cavaliers de la Cour le regardent travaillant. Malgré ses relations avec la Cour, Teniers essaya, en vain, de se faire élever à la noblesse comme Rubens. Le roi lui opposa qu'il vendait ses tableaux et que « le commerce avilissait la noblesse ». Teniers résolut, en 1663, de fonder l'Académie d'Anvers, où, désormais, ne seraient admis que les artistes séparés des corps de métiers manuels. L'art flamand était à ce moment déjà en pleine décadence et la nouvelle institution ne parvint pas à le relever.

---

(1) Th. von Frimmel, *Gemälde Galerien*, Berlin, 1896.

Teniers vécut encore jusqu'en 1690. Un tableau de la Pinacothèque de Munich, daté de 1680, le représente sous les traits d'un alchimiste, comme un homme vieux et tout cassé. Le catalogue raisonné de Smith évalue à plus de sept cents le nombre des peintures de Teniers; il est en réalité plus grand peut-être. Mais les critiques sont d'accord pour dire que ses meilleures œuvres datent de 1641 à 1650. La valeur des toiles de ce peintre si fertile, sans parler de la fraîcheur de l'exécution, consiste surtout dans l'effet piquant et le coloris argenté d'un charme irrésistible. Teniers est avant tout un peintre de « plein air », et l'on peut dire que l'étude de sa technique est un enseignement complet de la peinture. Il n'y a que Menzel et Meissonnier qui, parmi les modernes, puissent lui être comparés pour avoir réuni dans leur manière l'exactitude sévère à la liberté. Il a eu beaucoup d'imitateurs, mais pas de rivaux, et la longue durée de sa vie empêcha d'ailleurs ceux-ci de se mettre en avant, du moins dans son voisinage.

David Ryckaert, le troisième de ce nom (1612-1661), est, parmi les peintres de la vie campagnarde, le seul qui, à côté de lui, occupe une place prépondérante dans l'école flamande.

Emmanuel Biset, de Malines, fut, comme peintre de scènes d'un genre un peu plus élevé, le représentant le plus marquant de cette tendance.

Le Musée de Bruxelles possède de lui une création remarquable, qu'il exécuta en 1672 pour la Corporation de Saint-Sébastien à Anvers. La toile représente la scène de *Guillaume Tell* en présence de cette corporation d'archers. Biset vécut jusqu'au commencement du XVIIIe siècle. Nous voyons en liaison avec lui un autre peintre, François Duchastel, né à Bruxelles en 1625, dont l'œuvre principale, de 1668, se trouve au Musée de Gand et qui représente la joyeuse entrée de Charles II, roi d'Espagne, dans cette

ville. Ce tableau est vraiment une œuvre remarquable qui, par le caractère du sujet autant que par la fraîcheur du travail, rappelle Adam-François Van der Meulen, lequel déploya son activité d'artiste en France; il naquit à Bruxelles en 1632, fut élève de Pierre Snayers (1592-1667). Attaché à la Cour de Bruxelles, il était peintre d'histoire et de batailles de grand mérite. Van der Meulen fut reçu comme maître dans la corporation des peintres de sa ville natale, le 5 mars 1651. Sa renommée avait déjà pénétré jusqu'à Paris, lorsque Colbert trouva l'occasion d'attirer l'attention de Louis XIV sur les œuvres du jeune artiste flamand. Il fut appelé dans la capitale française et obtint des commandes pour les ateliers de Gobelins; il dut accompagner le roi dans toutes ses campagnes et devint par son pinceau le chroniqueur de sa vie de guerrier. La nature des œuvres qu'on lui imposait, et qu'on appelleraient aujourd'hui des illustrations, est peut-être la cause de l'oubli où Van der Meulen est tombé comme peintre. Néanmoins, c'est un artiste de valeur, qu'aucun autre n'a peut-être surpassé dans son genre. Étonnant comme coloriste, il traite tous les sujets de l'art avec un talent égal; le paysage, les animaux, surtout les chevaux, souvent ces figures sont à elles seules des tableaux.

Au Louvre et à Versailles, on garde un grand nombre de ses tableaux qui se font remarquer par leur effet piquant et un arrangement des sujets d'une habileté rare. Évidemment réunis ainsi, leur effet est un peu monotone. Mais, prise seule, l'une ou l'autre feuille de cette chronique peinte est attirante, retient l'attention et donne de plus des renseignements sur la mode et l'armée de ce temps. Depuis quelques années, la Galerie Nationale de Londres possède un petit tableau de Van der Meulen (n° 1447), une *Scène de chasse de la Cour*, qu'on peut qualifier à bon droit comme une œuvre de valeur. Van der Meulen était membre de l'Académie française. Il mourut

le 15 octobre au Palais des Gobelins, sans être retourné dans sa patrie. Même au spectateur superficiel, il saute aux yeux que l'école flamande avait rempli ses destinées au XVIIe siècle. Tous les genres de l'art avaient trouvé chez elle des représentants de première valeur. Sur le terrain religieux aussi bien que sur le terrain profane, les progrès n'étaient plus possibles. Pour le portrait, il n'y avait plus que des répétitions. Van Dyck avait laissé pour ce genre une formule immuable. En outre, la situation du pays avait subi une modification fondamentale. Comme Albert et Isabelle n'avaient pas laissé d'enfants, l'Espagne avait repris la domination directe des Pays-Bas. Si Ferdinand et Léopold-Guillaume d'Autriche étaient des amis de l'art, ils n'y cherchaient pourtant que des curiosités facilement transportables : ainsi en était-il, par exemple, pour les œuvres de Teniers.

Le *grand* art est mort. La même année que Van Dyck disparut de la scène, un autre jeune artiste se montra, appelé à devenir son plus brillant successeur, Gonzales Coques (Coex), malgré la défiguration espagnole de son nom, un véritable enfant d'Anvers. On pourrait l'appeler « le petit Van Dyck », petit notamment pour la grandeur de ses portraits, qui sont devenus de véritables toiles de cabinet. Le *Jeune savant dans son cabinet de travail et sa jeune femme à l'épinette,* signé de 1640, est une des toiles les plus choisies de la Galerie de Cassel, de même un *Portrait de famille,* du Musée National de Budapest, et un autre au palais de Buckingham, sont des chefs-d'œuvre, grands et larges par le travail, malgré leurs proportions limitées. Mais c'est un art au service de la bourgeoisie, son rôle se limite à l'accomplissement de certains devoirs sociaux, et le peintre s'y soumettait par l'étroite proportion de sa toile.

Le traité de Munster — ne l'oublions pas — avait mis fin à la guerre, qui durait près d'un siècle, entre l'Espagne

et la Hollande. La Hollande, grâce à des efforts héroïques, avait triomphé de son ennemi héréditaire : l'humiliation de la Belgique fut consacrée par la paix. La fermeture de l'Escaut devant Anvers amenait la ruine économique des provinces du Sud; la réunion à l'Espagne, gouvernée par les faibles successeurs de Charles V, déchaîna sur la Belgique tous les malheurs que le sort réservait à la mère patrie.

Par contre, les influences politiques et intellectuelles si visibles, agissant sur l'art flamand au commencement du XVIIe siècle, n'existaient pas pour les provinces du nord des Pays-Bas. Quand on eut secoué le joug espagnol, tout ce qui rappelait cette domination haïe fut mis au ban.

Jusque dans les détails du costume on semble proscrire toute influence espagnole, et les exigences du luxe public et social, qui influent encore toujours sur la vie sociale en Belgique, sont éloignées depuis longtemps chez leurs frères du Nord. De cet esprit d'indépendance allait naître un art nouveau, imprégné de la nature même de la nation également affranchie des influences du trône et de l'autel.

Cette séparation privait les artistes d'une riche source de stimulants et enlevait à l'art un grand nombre de sujets à traiter. En Hollande, les églises ne furent pas décorées avec éclat et magnificence, les orgues en furent bannies et même le besoin de l'imagerie religieuse, si abondamment répandue par les ordres religieux dans les provinces restées fidèles à l'Espagne, cesse. Les sujets religieux n'étaient naturellement pas proscrits du domaine de l'art, mais ils devaient revêtir une forme nouvelle, on pourrait dire plus humaine. En effet, l'art en Hollande se tourne vers le côté humain des choses et toute sa force créatrice y tend. Pas d'art monumental, peu de plastique, mais en revanche abondance de portraits, de tableaux de genre, de paysages, de natures mortes, de marines. Sur tous ces terrains les Hollandais devinrent peut-être les plus grands

peintres du Nord. Le monde de la tradition du passé les attire peu, la réalité avec ses exigences impérieuses est là, l'artiste ne sépare pas sa pensée de celle de ses concitoyens. Comme eux, il saura employer les armes pour la défense du foyer familial, et il contribuera à la gloire de sa patrie en immortalisant les traits de ses citoyens illustres ; il communiquera aux autres son amour pour sa patrie, en pénétrant dans la vie de famille, les mœurs et les coutumes, en transportant sur la toile ses campagnes, ses prairies vertes coupées de cours d'eau pittoresques, en nous donnant la mer et ses puissants voiliers qui portent dans leurs flancs les richesses de la nation ([1]).

Rubens fut le peintre épique. Il est plus grand que la nature, il est plus vivant qu'elle. Ses pages religieuses, si puissantes, doivent être vues à distance, entourées de la fumée d'encens, à la lueur des cierges ; ce sont des visions. Le peintre hollandais applique toute sa force créatrice à la fidèle observation de la réalité, et, à ce point de vue, tout est digne de son pinceau. Les peintres flamands ne nous ont laissé, sans compter quelques intérieurs d'églises et de palais peints occasionnellement, qu'un nombre restreint de vues de places publiques avec leurs monuments, rarement une cour de ferme; leurs collègues du Nord, au contraire, ont souvent peint ces sujets avec beauté et amour. Évidemment l'art hollandais n'a pas pris d'un bond et tout à coup cette direction qu'on peut appeler celle de la nature sans phrases. Elle aussi a eu ses « Romanistes », et nous avons vu un de ceux-là, Otto Venius, de Leyde, occupant une place très élevée à Anvers, devenir le maître

---

([1]) Ce sentiment est exprimé souvent dans les livres d'images pour enfants. Un des plus significatifs et des plus récents parmi ces livres c'est : *Vaderlandsch A. B. C. Boek voor de Nederlandsche Jeugd.* 1781.

Schip met Nêerlands fiere Vlag, hoede Strand en Zee
En geleid de koopmans-vloot, vrij en vrank door Zee.

du plus illustre des peintres. L'influence italienne se fait de même très fortement et même extraordinairement sentir dans l'école hollandaise. Carel Van Mander, par exemple, avec son ami Henri Goltzius, le célèbre peintre et graveur, et Corneille Cornelisz, créa vers la fin du XVIe siècle une direction académique à Haarlem, imprégnée complètement de la conception italienne. Beaucoup d'autres s'efforcent à la faire valoir dans d'autres centres d'art. Le nom des « Provinces-Unies » n'avait pas seulement en politique mais aussi dans l'art sa signification. Alors qu'en fait, la majeure partie du XVIIe siècle, le mouvement artistique des provinces méridionales se concentre à Anvers, le mouvement se disperse au nord. Utrecht, Leyde, Haarlem, Amsterdam, Delft, La Haye, devinrent à la même époque des centres d'une vie artistique pleine d'animation et très caractéristique, chacun avait son ou ses maîtres remarquables, indépendants, en certain sens, l'un de l'autre, même si leurs tendances en général s'accordaient. De cette manière, la tradition devait peu à peu perdre son empire.

Utrecht, longtemps un siège épiscopal très important, — un de ses évêques ceignit la tiare pontificale sous le nom d'Adrien VI, — possédait au XVIe siècle plusieurs maîtres renommés. Jean Scosel (1495-1562) et son élève le célèbre Antonio Moro († 1578) comptaient, surtout le dernier, parmi les artistes les plus cités de leur temps. Utrecht formait alors pour ainsi dire le trait d'union entre l'art du nord et celui du sud des Pays-Bas.

En 1626, Rubens visite là-bas ses collègues, surtout Abraham Bloemaert (1564-1651), qui, plus âgé que lui de près de quatorze ans, lui survivra encore onze ans. Bloemaert n'a jamais passé les Alpes, mais il est devenu en Hollande le représentant principal de la Renaissance italienne. Il s'était formé sous la direction d'un élève de Franz Floris, Joost de Beer, et à Paris sous celle de

Jérôme Francken, peintre de la Cour de Henri III.

De conception plus large qu'Otto Venius, il travaille dans tous les domaines de l'art, et l'étude assidue de la nature tempère les rigueurs de son éducation classique. Il peint tour à tour des portraits, des paysages, des natures mortes. Ses tableaux religieux, une *Adoration des Mages*, à Utrecht et à Grenoble, le *Christ à Emmaüs* (Bruxelles), rappellent Caravaggio; en traitant les sujets mythologiques : *Mercure et Argus* (Galerie de Liechtenstein), *Le Mariage de Tétis* (La Haye), il ressemble à Guido Reni. Son art figure avec honneur à Dresde (une *Tête d'apôtre*, de 1639), à Brunswick, au Louvre, à Munich. Son portrait par lui-même se trouve dans la collection des portraits d'artistes à Florence. Outre ses fils, les peintres Adrien, Henri, Frédéric, et Corneille, un graveur de premier rang, Abraham forma une foule d'élèves dont quelques-uns sont parvenus à la célébrité. Son école rivalise en importance avec celle de Rubens.

Parmi les meilleurs élèves de ce maître doué, nous voyons Gérard Houthorst (1590-1654), émule de Caravaggio; sa préférence pour les scènes nocturnes lui valut, en Italie, le surnom de « dalle Notti ». C'est un excellent portraitiste; il fut peintre de la Cour de Charles Ier d'Angleterre en 1627-1628, où ses portraits remarquables ne furent pas totalement éclipsés par l'arrivée de Van Dyck.

D'autres élèves de Bloemaert sont Jacques Cuyp (1594-1652), portraitiste très estimé, Wybrandt de Geest l'aîné (1590-1659), beau-frère de Rembrandt, excellent portraitiste, dont le chef-d'œuvre, un portrait de la famille Wigeri, à Leeuwarde : les parents, trois enfants et la grand'mère (1621), appartient à la Galerie de Stuttgart. Dans le paysage, Corneille Van Paelenburgh (1586-1667) et Jean Both (jusqu'en 1652) témoignent de la valeur de son école. Jacques Gerritz Cuyp n'était pas seulement un portraitiste remarquable, comme le montre entre autres

œuvres le portrait 1624 que nous reproduisons et qui se trouve au Musée de Berlin. Les Galeries d'Amsterdam, de Bruxelles et de Budapest nous font reconnaître chez lui une largeur d'exécution et un sentiment sûr de l'effet, et cela sur un terrain où Rembrandt allait éclipser tous les concurrents. Son adresse extraordinaire se montre principalement dans les portraits de groupes de proportions restreintes, surtout dans un portrait du Musée d'Amsterdam (n° 755). Il nous montre là toute une famille, le père, la mère, les serviteurs arrivant par une belle matinée de printemps à la campagne; on voit le cheval qui les a amenés, et l'on devine que jeunes et vieux vont jouir d'un jour de repos et de joie.

Si Jacques Gerritz Cuyp a donné au monde dans la personne de son fils un des plus célèbres paysagistes, il mérite lui aussi qu'on le place parmi les peintres du genre avant une valeur sérieuse.

Nommer tous ceux qui sortirent de l'atelier renommé de Bloemaert, donnerait une longue liste. Presque tous, sans exception, restèrent fidèles à ses principes, et ils répandirent le style classique en Hollande, dont on peut dire qu'Utrecht a été le rempart.

Certainement l'art se trouvait là sous la surveillance d'une corporation d'artistes, fondée en 1402, et qui ne fut dissoute qu'en 1815 [1]. En grande partie, c'est grâce à l'influence de cette corporation que tout ce qui sortit de l'école d'Utrecht est dominé par un système commun. En opposition avec la liberté, bientôt admise à Haarlem, à Amsterdam et ailleurs, elle allait apporter une froide raideur.

Les noms de ces villes ne peuvent être cités sans que les noms des deux artistes ne viennent à l'esprit, et qui furent

---

[1] S. Müller, *Schilders vereenigingen te Utrecht*. Utrecht, 1880.

les plus marquants pour la Hollande à l'apogée de son évolution : ce sont FRANS HALS et REMBRANDT. Haarlem est, dans l'histoire des Pays-Bas, entourée d'une auréole de gloire. Au XVIe siècle, la ville était un centre politique très important, ses habitants héroïques étaient à la tête de tous les autres dans la résistance contre l'Espagne. Un grand nombre des fugitifs, chassés des provinces du Sud à cause de leur croyance, cherchèrent protection et refuge dans ses murs. L'industrie et l'art étaient de bonne heure très florissants à Haarlem. Ici s'établit CAREL VAN MANDER, le peintre et biographe des artistes flamands et hollandais ; les troubles politiques l'avaient chassé de sa patrie. D'accord avec CORNÉLIS CORNELISZ (1562-1638) et HEINRICH GOLTZIUS, mort en 1617, il prête une grande importance aux sujets mythologiques et allégoriques, qui furent complètement conçus dans le sens de la décadence italienne.

HEINRICH GOLTZIUS, graveur génial, n'était pas sans mérite comme peintre, et ses grandes figures allégoriques, au Musée de La Haye, montrent une véritable noblesse ([1]). Toutefois l'art de ces trois artistes est tellement maniériste que rien n'indique l'éclosion prochaine d'une école destinée à donner à l'art quelques-uns des plus grands et des plus libres naturalistes. L'histoire de l'art ne méconnut pas d'événement plus remarquable que le fait, que le plus audacieux et le plus libre représentant du réalisme, FRANS HALS, qui, même à côté de Rubens, fut un des plus grands artistes de la Hollande, est sorti de l'école d'un Van Mander.

Ce merveilleux peintre, au fond, est exclusivement portraitiste, sa fantaisie n'est fécondée que par l'observation de la nature, par la réalité. Mais, dans l'art hollandais, le portrait, et surtout le groupe, est une manifestation où se

---

([1]) Nous sommes enclin à lui attribuer le remarquable tableau (n° 37) du Musée de Brunswick, *Une Fête vénitienne.*

reflète clairement la vie publique [1]. Il suffit de parcourir les hôtels de ville, les écoles, les musées pour trouver des portraits de valeur artistique variable, mais de même contenu : les doyens des corporations d'archers ou des arquebusiers, les régents des bureaux de bienfaisance, les collèges des corps de métiers, ou encore les corporations médicales. Des générations entières consacrent leurs talents à ces sujets, et l'uniformité du sujet ne diminue pas la valeur de leurs productions. Nous voyons les personnes représentées tour à tour dans l'apparat de leurs armes, ou bien réunies paisiblement dans les agapes fraternelles; chez beaucoup l'expression grave est en contradiction avec le but inoffensif de leur société, parce que dans ces portraits, dont les auteurs se disputent le premier rang pendant un siècle, est observé, non seulement la personnalité extérieure des membres d'une société, mais aussi l'esprit dont celle-ci est née. Les Musées d'Amsterdam et de Haarlem contiennent une sélection de ces toiles « d'archers et de régents », et les œuvres de Corneille Ketel (1538), Corneille Cornelisz (1583), Pierre Izaaks (1596), Corneille Van der Voort (1648) et surtout Werner Van der Välcke (1624-1625) occupent le premier rang dans ce Panthéon, jusqu'à ce que Frans Hals et Rembrandt portent le genre à son plus haut degré.

Frans Hals, né à Anvers en 1580, de parents originaires de Haarlem, semble s'être assimilé bien peu de l'art de sa ville natale. Comme Vosmaer le fait ressortir, pour avoir été l'élève de Carel Van Mander, il a dû séjourner à Haarlem dès 1600. Dans tous les cas, il trouva en Hollande ses prédécesseurs immédiats pour le genre auquel il devra sa renommée. Il apporte une vivacité de style, une

---

(1) H. Riegel, *Beiträge zur Niederländischen Kunstgeschichte. Das [illegible] der Schützen und Regentenstücke*. Berlin, [illegible]. — A. Riegel, *Das [illegible] Gruppenporträts*. — W. Delcourt en J. Six, *Oud Holland*, [illegible].

liberté et une facilité de conception et d'exécution capables de renouveler et de rajeunir les productions de cet art, car, malgré le talent de beaucoup de ceux qui l'avaient perfectionné, il était resté un peu banal et manuel.

L'influence de Frans Hals sur la direction d'ensemble de l'art hollandais ne peut être assez estimée; elle est encore sensible de nos jours sur l'art moderne. Ce ne fut qu'au XIXe siècle que le grand coloriste hollandais fut réellement en honneur, grâce à Thoré-Burger. Ses portraits qui, jusqu'alors, furent marqués dans les catalogues de ventes de prix dérisoires de 20 à 30 florins, montent tout à coup en valeur, et aujourd'hui ils comptent parmi les toiles les plus précieuses des collections.

C'est à Haarlem qu'on peut le mieux admirer le maître dans la plénitude de sa force.

Huit *Portraits de groupes,* de 1616-1664, nous permettent de suivre presque complètement sa carrière. Des officiers de la garde bourgeoise, des régents et régentes d'un hospice pour vieillards sont représentés sur la toile avec une telle abondance de force et une telle compréhension d'harmonie, comme d'après le mot de Fromentin, seuls un Frans Hals et un Vélasquez sont capables de le faire. Si le critique français ne veut voir en lui que le « technicien habile », il n'hésite pourtant pas à déclarer que Frans Hals est un des plus habiles maîtres et des plus experts qui aient jamais existé nulle part, même en Flandre, malgré Rubens et Van Dyck, même en Espagne, malgré Vélasquez. Mais si Frans Hals a montré un grand soin dans la technique, il est pourtant bien autre chose encore qu'un « technicien habile ». Plus que n'importe quel autre peintre hollandais de son époque, il nous transporte dans la sphère où vivent ses sujets, et ses grandes toiles de groupes deviennent des pages d'histoire. On peut reprocher à Van Dyck de trop idéaliser ses modèles; sous son pinceau, tout homme devient un chevalier, et l'on pourrait

dire qu'il a voulu prouver que tout homme peut être « idéalisé ». Chez Frans Hals rien de tout cela, son but est seulement de concevoir tout modèle avec autant d'expression et de vie que possible ; la laideur ou, du moins, la vulgarité ne l'effraient pas. Tandis que Van Dyck nivelle les inégalités quand elles lui semblent désavantageuses, et omet des traits accidentels souvent très caractéristiques pour la personnalité. Frans Hals, au contraire, s'en saisit et les fait même ressortir avec exagération. Son ébauche est simple, quelques larges touches qui simulent le plissement de la peau, les luisants de la chair provoqués par un sourire ou un clignement d'yeux. De là l'étonnante fraîcheur et l'apparente légèreté du travail qu'on ne trouve chez aucun autre maître. Nul n'a su comme lui résoudre le difficile problème de cacher le côté laborieux de l'art. Toujours préoccupé de concevoir son modèle aussi caractéristiquement que possible, il nous montre, par exemple, un homme la figure animée d'un rire aimable prêt à lever son verre à la santé du spectateur. Ou bien, comme dans le petit portrait de Guillaume Van Heythuyzen (Musée de Bruxelles), il met son personnage sur une chaise renversée en arrière, les jambes croisées, ployant de ses deux mains sa cravache. Sous son pinceau tout devient vivant. Quoi de plus exquis, par exemple, que le tableau du Musée de Berlin représentant une jeune bonne avec l'enfant à qui elle tend une pomme, avec un aimable sourire ? Considérons maintenant comment cet artiste sait réunir dans une même toile dix, quinze personnages de grandeur naturelle, dînant ensemble, buvant et choquant leurs verres en causant. Chacun dans son beau costume à la mode de l'époque, de soie ou de velours, ayant son écharpe nuancée de blanc, de bleu, et de rouge et d'orange, son épée à la poignée brillante, le chapeau aux plumes flottantes : une fête des officiers de la garde bourgeoise ou une délibération en conseil. Le portrait,

une des œuvres les plus difficiles à réaliser par le peintre, en devenu par lui un tableau, et ici triomphe Frans Hals.

Au XVIe et au XVIIe siècle, il fut aussi d'usage en Brabant que les doyens de corporations et de confréries fissent faire leurs portraits; on trouve de ces portraits à Malines, à Anvers, à Bruxelles. Ces hommes, graves têtes d'ascètes, y apparaissent à genoux devant l'image de la Madone, leur patronne tutélaire; ce n'est pas du tout le moment de sourire : de plus, on est Espagnol et l'on ne badine pas avec les choses sacrées. En Hollande, on voit les compagnons se réunir pour boire en festoyant. Frans Hals, joyeux compagnon lui-même, a su mettre une animation extraordinaire dans ces scènes-là. La première en date des toiles de ce genre, au Musée de Haarlem, est de l'an 1616, le maître avait environ 30 ans. Déjà il a dompté victorieusement toutes les difficultés techniques de l'art, et si de nouveaux succès l'attendent, sa personnalité artistique se montre déjà comme achevée. En 1627, il prend le pinceau pour illustrer la fête d'adieu des officiers de la Corporation de Saint-André, ainsi que ceux-ci l'avaient célébrée en 1622 lorsqu'ils partirent de Haarlem pour prendre part aux sièges de Hasselt et de Mons. Ici le peintre se fait connaître non seulement comme virtuose, mais même comme un artiste par la grâce de Dieu. La composition et l'exécution portent le sceau du maître qui réunit toutes les qualités et tous les talents, qui signalent le chef dans l'art. Certes, il a eu des exemples et des prédécesseurs : au Musée même de Haarlem se trouvent des dîners de corporations datant de 1583 et 1599 de Corneille Cornelisz, dont le caractère artistique a plusieurs ressemblances avec celui de Frans Hals; il a eu aussi des successeurs, mais aucun n'a pu lui disputer la palme, sinon Rembrandt.

Qu'on ne le perde point de vue, du reste, Frans Hals était un maître fait, déjà au moment où débutaient Van Dyck et Rembrandt, c'est pourquoi il mérite la plus

grande attention de la part de tous ceux qui s'intéressent à l'évolution de l'art en Hollande. Jugeant par la qualité et la situation sociale de ses modèles, il doit avoir joui d'une grande considération, mais le portrait masculin sied mieux à sa manière que le portrait féminin. Certes, il a peint aussi des portraits de femmes, très beaux et de premier choix, comme le portrait d'une *Dame*, de la Galerie Nationale de Londres, mais sa maîtrise se montre sans contredit dans les physionomies dont l'expression morale se traduit par des traits fortement accusés. C'est pourquoi le portrait de *Hille Bobbe de Haarlem* (c'est sans doute *Malle Bobbe, La Folle Bobbe*), au Musée de Berlin, ou encore les vieilles femmes, *Les Régentes de l'hospice de vieilles femmes à Haarlem,* — une des dernières œuvres de Frans Hals (1664), — sont des chefs-d'œuvre achevés ; dans ces toiles, il ne s'agit plus de ce qui a pu intéresser le maître pour les femmes. Houbraken affirme que Van Dyck aurait visité incognito son collègue à Haarlem, et qu'ils auraient fait mutuellement leurs portraits. Cela doit être arrivé en 1630, avant le voyage en Angleterre. Le jeune Anversois aurait fait toutes les offres possibles pour décider le grand portraitiste de Haarlem à aller avec lui à Londres. Toutefois, on pourrait difficilement s'imaginer que Frans Hals aurait pu jouer un certain rôle à la Cour, car l'art de ce libre citoyen des libres Pays-Bas est lui-même un cri de liberté. Il mourut âgé de plus de 80 ans, en 1666, et pendant les dernières années de sa vie, il fut secouru par la municipalité : ses biographes l'accusent d'avoir mené trop joyeuse vie. Il s'est marié deux fois et eut dix enfants dont sept fils. Jusqu'à la fin de sa vie, il fit honneur à sa carrière d'artiste. Au Musée d'Amsterdam, on voit un portrait daté de 1657 qui a passé longtemps pour le sien et celui de sa deuxième femme. Dans l'histoire de l'évolution vers le Réalisme de l'art hollandais, Frans Hals occupe la première place : il en est, pour ainsi dire,

l'individualité la plus marquante, la plus prononcée. C'est pourquoi, c'est de lui d'abord que provient une école de peintres réalistes. Avec plus ou moins de succès, ses fils Hermann (de son premier mariage vers 1617), Jean (vers 1649), Nicolas, Frans (vers 1669), Renier (vers 1671) continuent la carrière du père. D'après Bode, « Frans Hals le jeune » serait l'auteur d'un certain nombre de tableaux, reproductions plus ou moins libres des œuvres de l'illustre chef de famille. Parmi ceux-là serait *Hille Bobbe,* du Musée de New-York, et quelques portraits de la collection de Schwerin. La Galerie de Dresde marque de son nom une très belle nature morte dont les figures représentent d'un côté *Hille Bobbe,* du Musée de Berlin, de l'autre côté le *Fumeur,* de Brouwer, de la collection Lacaze du Louvre. Hals le jeune se servait du même monogramme que son père. En dehors du grand Frans, il n'y a toutefois que son frère Dirk qui ait illustré le nom de Hals. Celui-ci est né en 1591, après le retour des parents à Haarlem; il mourut dans cette ville en 1656. Dirk Hals fit des tableaux de genre, connus sous le nom « d'intérieurs galants », et a exercé dans ce genre une influence sur ses successeurs qui peut rivaliser en grande partie avec celle de son frère aîné. Leurs imitateurs Palamedes Palamedesz (1607-1638), Jan Miense Molenaer (mort en 1668), Pieter Codde, leurs œuvres sont difficiles à distinguer de ses œuvres à lui.

Le Ryksmuseum d'Amsterdam possède de Dirk Hals un tableau, le n° 1082, la peinture d'une fête villageoise, qu'en toute sûreté on peut qualifier de chef-d'œuvre. Il précéda son frère de dix ans dans la tombe.

Pieter Codde (né vers 1600, mort à Amsterdam en 1678) se chargea de terminer le grand tableau de corporation connu en Hollande sous le nom de *La Compagnie maigre,* celle du capitaine Reael (au Musée d'Amsterdam). On a de lui des *Intérieurs galants* d'un art plein de charme.

Jean Mieuse Molenaer se consacra aussi avec succès à

ce genre; ses tableaux, dont les figures sont en grande partie des portraits, caractérisent d'une manière frappante lasociété de son époque. Un excellent tableau de sa main, *Une Fête de famille,* daté de 1637, appartenant à une collection privée d'Amsterdam ([1]), se trouvait à l'Exposition de La Haye en 1903. La femme de l'artiste, JUDITH LEYSTER, mania aussi le pinceau et le fit avec une audace qui est loin de trahir une main féminine. Une toile, au Musée d'Amsterdam, représentant *Un Joyeux Buveur,* est d'une largeur d'exécution extraordinaire comme rarement les femmes réussissent à l'avoir.

ADRIEN BROUWER nous est déjà connu comme un des plus célèbres élèves du grand maître. Quoique né en Flandre, ce remarquable représentant de l'art du genre paraît avoir passé plusieurs années à Haarlem avant qu'il se fît connaître à Anvers.

Nous avons déjà rappelé que Louis XIV sentit ses regards blessés par Teniers « le Rustaud » et qu'il fit enlever de ses châteaux les tableaux de cet artiste. La postérité a su mieux estimer ces scènes de la vie populaire, qui ont rendu célèbres quelques-uns des meilleurs peintres du XVIIe siècle. Les musées et les collections privées ont ouvert largement leurs portes à ces œuvres, dans lesquelles se manifeste, énergique et convaincant, l'amour de la vérité qui inspirait ces maîtres, nommés, il est vrai, « les petits maîtres », mais qui, dans les œuvres de moindre dimension, furent vraiment de grands maîtres. Aucun ne peut se mesurer avec ADRIEN VAN OSTADE ([3]), que le critique français Charles Blanc signale comme « un des plus profonds, des plus savants et des plus originaux qui aient existé ».

([1]) *Haagsche Kunstkring : Catalogus van Tentoonstelling van Oude Portretten,* n^r 90.

([2]) J.-H.-W. UNGER, *Adriaen Brouwer te Haarlem* (*Oud Holland*, p. 151).

([3]) W. BODE, *Adriaen Van Ostade als Zeichner und Maler*. Vienne, 1880.

Comme Brouwer, il fut élève de Frans Hals et contemporain de Teniers le jeune; il naquit à Haarlem en 1610 et mourut en cette ville en 1685. Comme peintre et aquafortiste également habile, il n'a pas laissé moins de quatre cents créations de premier rang, qui se distinguent surtout par leur charme. Ostade n'a pas la touche magistrale de Brouwer, non plus le faire pétillant de Teniers; en revanche, il pénètre plus profondément dans l'intimité de ses sujets. S'il choisit parfois le cabaret comme sujet, il est pourtant aussi l'interprète des scènes familiales et il sait montrer ses modèles sous des dehors infiniment plus avantageux que ses confrères. Qu'il prenne chez lui l'homme de son temps, le petit bourgeois de Haarlem dans ses quatre murs, ou qu'il aille le chercher ailleurs, il nous le donne d'une manière expressive presque incroyable. Teniers est-il plus vrai qu'Ostade? Nous n'oserions trancher la question, car l'un peint le paysan flamand, l'autre le paysan hollandais, et ceux-ci diffèrent plus qu'on ne pense. S'il fallait étudier les deux dans leurs particularités et leurs bizarreries, Teniers et Ostade nous en fourniraient la preuve la plus sûre.

Teniers nous mène dans les cabarets, les tabagies où les hommes se rencontrent pour causer d'affaires et aussi s'enivrer à l'occasion. Ce sont les *Toeback Drinkers*, les « buveurs de tabac », dont parlent les auteurs de l'époque par rapport à Brouwer. Ostade nous mène dans la famille du paysan, au milieu des siens, où ne règne pas l'abondance, mais la prospérité et le bien-être, et, si le peintre nous invite à le suivre sur la place du village, où l'on danse au son du violon, nous remarquons le même esprit d'indépendance, le même sentiment de joie tempérée par l'importance de soi-même qui éclatent dans les réunions d'arquebusiers et de régents. Ces fêtes champêtres n'ont pas d'autres témoins que ceux qui y participent. Ostade est le Molière de l'école hollandaise. Tout ce qui peut

concourir pour nous rendre ses sujets familiers y est consciencieusement et scrupuleusement apporté. Dans les intérieurs il fait pénétrer la lumière avec parcimonie; les effets de lumière sont limités à quelques points où se trouvent quelques objets lumineux dont l'éclat donne le relief et la force à d'autres [1]; au fond ordinairement s'ouvre une autre chambre réservée à la famille. C'est là le petit monde où l'artiste cherche son inspiration. Que par hasard le musicien ambulant passe par là et entre au cabaret, il ne jouera pas seulement pour accompagner les chants des buveurs, mais une petite fête pour la famille s'organise; les enfants sautillent en mesure sur les genoux de la mère et le chien même fera de petits tours d'adresse au son du violon, du luth ou de la musette.

En somme, Ostade n'a point de secrets pour nous, il nous accorde volontiers d'entrer dans l'atelier où il crée ses œuvres (Galerie de Dresde). C'est une pièce bien rustique où devant l'étroite fenêtre le peintre est assis à son chevalet, et exécute dans le calme et le recueillement ses petits chefs-d'œuvre. Ici encore, dans l'atelier, la lumière est donnée avec parcimonie, ce qui augmente l'éclat des figures. Ostade se soucie bien moins que Teniers d'avoir des « sujets intéressants », il ne fait pas de grands efforts d'imagination, ce qu'il nous donne est ordinairement très simple, c'est la manière dont il le traite qui montre sa maîtrise. Au Louvre, sous la date de 1654, se trouve un *Portrait de famille d'Ostade,* supposé longtemps comme étant le portrait de sa propre famille. C'est d'un charme saisissant, et respire une bonhomie bienfaisante et paisible. Le *Maître d'école* n° 2496) comme le *Marché aux poissons* (n° 2497), de la même galerie, sont des tableaux célèbres. Munich aussi possède quelques-unes

---

(1) Exemple de cela : *L'Alchimiste,* à la Galerie Nationale de Londres.

de ses toiles les plus estimées, parmi lesquelles surtout *La Danse au cabaret* (n° 370). Une autre *Scène de cabaret,* de la Galerie de Dresde (n° 1400), datée de 1679, et surtout *Les Deux Paysans mangeant* (n° 1398), de 1663, sont de remarquables créations, d'une tonalité splendide et d'une disposition habile fondée sur l'observation pénétrante de la réalité. Le *Tailleur de plumes,* de la collection Stockholm (n° 551), est également parfaite pour la technique et pour la finesse d'observation. Ostade, pas plus que Teniers, ne put se soustraire complètement à l'influence de Brouwer, de telle sorte même que sa *Scène de cabaret,* de Dresde (n° 1395), une œuvre de jeunesse, plutôt dans la manière de son frère Isaac que dans la sienne, a été attribuée longtemps à Brouwer. La carrière de ce frère Isaac a été courte; né en 1621, il disparaît de cette terre déjà en 1640; malgré cela, il a laissé des œuvres si remarquables qu'elles peuvent être confondues avec celles de son frère. Pour lui, c'est le paysage qui est plus important que pour Adrien, un paysage profond et ombreux. Avec une certaine préférence, il a répété sous diverses formes la *Halte devant la ferme;* il est ainsi représenté avec cette composition à Berlin, à Saint-Pétersbourg et à Bruxelles. Un tableau de cette dernière collection porte la date de 1660, nécessairement fausse, car on sait que le peintre est mort vingt ans avant.

Amsterdam était à cette époque le principal centre d'art en Hollande. Dans cette ville, qui, grâce à son commerce, est devenue la capitale, se rencontraient les forces dirigeantes de la nation, et la vie intellectuelle prenait aussi un grand essor. L'Hôtel de ville et le Ryksmuseum à Amsterdam gardent les traces d'une activité d'art intense [1]. Pour ne citer que le XVIIe siècle, nous

---

[1] A. Bredius, *Die Meisterwerke des Ryksmuseums zu Amsterdam.* Munchen, 1887.

REMBRANDT.
(Musée de Brunswick.)

voyons un maître de la plus grande valeur donner à son école l'éclat de son nom illustre : THOMAS DE KEYSER, de 1596 ou 1597 à 1667, dont la *Leçon d'anatomie du docteur Eybertz de Vry,* de 1619 (à Amsterdam), se distingue déjà tellement par le style grandiose et la profondeur d'expression qu'on voit clairement que la route était déjà indiquée où Rembrandt, qui passait sa jeunesse ailleurs, avancerait avec tant de fierté et de décision vers son but.

REMBRANDT HARMENSZ VAN RYN, le grand peintre et aussi grand poète, vit le jour à Leyde le 15 juillet 1606 (1). D'origine humble, — son père était meunier, — il demeura en contact permanent avec la nature, et s'il ne fut, pas plus que d'autres maîtres, exempté des influences du temps et du milieu, il affirma néanmoins de fort bonne heure une individualité qui presque, dès l'origine, le classe à part parmi ses contemporains. En effet, si la Hollande connut dès le XVIe siècle d'admirables interprètes de la nature, Rembrandt, lui, a pour la rendre des accents nouveaux, des expressions nouvelles. Si parfois il évoque le souvenir de peintres d'autrefois, c'est plutôt parmi les merveilleux coloristes de l'école vénitienne qu'on songe à chercher ses émules. Chez son maître JACOB VAN SWANENBURGH (mort à Leyde en 1638), et surtout chez PIERRE LASTMAN (1583-1633) à Amsterdam, il trouva des prédilections évidentes pour le romanisme. Lui-même ne devait jamais voir l'Italie et pourtant elle ne lui resta pas étrangère : elle peut prétendre à la part la plus large dans sa formation pour le choix de ses sujets et la manière de les envisager.

Lastman comme NICOLAS MOEYAERT et tant d'autres Hollandais du temps, ont ressenti fortement l'influence de Caravaggio et d'Adam Elsheimer, comme l'a établi Bode. Beaucoup d'artistes de valeur sortirent de l'école

---

(1) W. BODE, *Hofstede de Groot-Rembrandt, etc.* — Émile-Michel Rembrandt, 1893. — C. Vosmaer, 1877. — K. Neumann, 1902. — H. Knackfuss.

d'Elsheimer, et Rembrandt lui-même a cueilli bien des fleurs dans ce jardin. Malgré cela — comme Rubens dont l'influence aussi dans sa formation est d'ailleurs perceptible — il parvient à changer et à renouveler tellement l'ensemble des principes de l'art de son pays, qu'on est enclin à envisager tout ce qui le précède comme superficiel et conventionnel, même les chefs-d'œuvre, même les créations de Frans Hals.

La marche ascendante de Rembrandt fut extrêmement rapide. Jusqu'en 1631, il vécut à Leyde. C'est la période de sa formation, marquée par un ensemble d'études d'après lui-même, des portraits de ses parents et aussi de quelques pages religieuses de moindre format, *Le Changeur,* du Musée de Berlin, *L'Apôtre saint Paul en prison,* du Musée de Stuttgart (n° 265), tous deux datés de 1627. Dans ce dernier tableau la profondeur d'expression triomphe des souvenirs de Lastman : ici déjà on trouve ce contact intime de l'âme qui donne à ce tableau sa valeur.

Samson et Dalila, appartenant à S. M. l'empereur d'Allemagne, au château de Sans-Souci, est datée de 1628. Dans cette toile, de très petit format, se révèlent déjà les plus hautes visées de l'artiste, et bientôt il aura l'occasion de les réaliser. De cette période datent un certain nombre de gravures à l'eau-forte, pour la plupart des têtes d'étude, pour lesquelles il prend pour modèles son père, sa mère et sa personne, car Rembrandt ne cesse pas d'étudier sur sa propre figure les effets de lumière et les expressions de la personnalité qui devaient prendre tant d'importance dans son art. Fixé à Amsterdam dès avant l'expiration de l'année 1631, il y commence cette carrière de trente-huit années dont chacune voit éclore quelque nouveau chef-d'œuvre.

A peine fixé dans sa nouvelle résidence, le jeune maître se voyait invité à l'honneur de créer une œuvre destinée par son importance substantielle et sa portée artistique à

lui conquérir le premier rang parmi les maîtres de son pays. Il s'agissait de joindre une toile à la série des maîtres jurés de la corporation des chirurgiens de la ville d'Amsterdam.

Cette toile, devenue célèbre sous le nom de la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp,* appartient aujourd'hui au Musée de La Haye; elle est datée de 1632. Le peintre nous fait assister à une démonstration chirurgicale faite sur un sujet du sexe masculin par le professeur Nicolas Pieterszoon Tulp, en présence de sept auditeurs, ses élèves, tous adultes. Le professeur explique le fonctionnement des muscles de l'avant-bras gauche. Dans la longue série de toiles, de portée similaire, antérieures ou postérieures, réunies dans les musées, les galeries, les hôtels de ville et les locaux de corporation de la Hollande, l'œuvre de ce peintre, âgé de 26 ans, fait oublier toutes les autres, quelque grand nom qu'elles portent ou quelle que soit la valeur indiscutable de leur technique. C'est qu'en effet il s'écarte de toute formule traditionnelle; il donne une nouvelle vie au sujet, et s'est élevé à une hauteur d'art jusqu'alors insoupçonnée. Également admirable est le groupement des personnages, tous à mi-corps; la distribution de la lumière, la force du coloris, la profondeur d'expression des têtes, tout est également admirable. Le professeur, le chapeau sur la tête, est là parlant avec l'autorité persuasive de la science à des auditeurs attentifs à sa parole autant qu'à sa démonstration. Et si nous joignons à ces qualités maîtresses du style, l'excellence technique du détail, on comprendra que, du premier bond, Rembrandt a pris rang parmi les plus grands maîtres que nous révèle l'histoire de l'art. Et cette conquête, il a osé la faire sans nul sacrifice aux exigences conventionnelles et toujours tyranniques des foules.

Aussi fut-il dès ce jour le peintre le plus acclamé de la Hollande. A l'envi, l'on se dispute la faveur de poser

devant son pinceau et à juste titre, car les modèles qui y sont parvenus ont, par le fait même, conquis l'immortalité. Parmi les plus beaux portraits de cette période, on compte celui de Jean Pellicornes et son fils, et celui de la femme de Pellicornes et sa fille, au Musée de Wallace à Londres, n°s 70 et 80. Tous deux sont exécutés en 1632. Parmi les gravures de la même époque, se distingue le portrait de sa mère (Bartsch, 343), une merveille de clair-obscur et de pureté de style.

En 1633, Rembrandt se marie. Il épouse une jeune fille de considérable famille de la Frise, Saskia Van Uilenburg, laquelle, dans son art, tient la place qu'Hélène Fourment a tenue dans l'œuvre de Rubens et la Fornarina dans l'œuvre de Raphaël. Dans un délicieux dessin du Cabinet de Berlin, daté du 8 juin 1633, son époux nous la montre coiffée d'un chapeau de paille, et tenant une fleur à la main. Sous le portrait il a écrit ces mots : *D'après la figure de mon épouse, lorsqu'elle eut 21 ans, trois jours après notre mariage* (1). Rembrandt ne se lasse pas de dire au monde sa félicité conjugale. Dans les rôles les plus divers, la jeune femme nous apparaît dans les tableaux ou dans les gravures toujours richement habillée et parée. Elle est la *Fiancée juive,* de la Galerie Lichtenstein, l'*Artémis,* de Madrid, et, dans le célèbre portrait de la Galerie de Cassel, sa toilette nous rappelle le costume des femmes allemandes au XVIe siècle.

Enfin, dans le grand portrait de la Galerie de Dresde, daté de 1636, le peintre se représente en costume d'officier, assis à la table de festin; il lève en riant le verre qu'il semble prêt à vider à la santé de sa jeune femme assise sur ses genoux. Une gravure exquise (B. 347) donne le portrait de Saskia, les cheveux entremêlés de perles.

---

(1) « Dit is naer mijn huysvrou gheconterfei, do sy 21 jaer oud was, den derden dach als wij getroudt waeren. »

Dans d'autres œuvres encore la félicité du maître rayonne ; elles respirent la joie de vivre et le bonheur. Rien de plus beau et de plus achevé comme exécution et comme conception que l'*Architecte de marine et sa femme,* de la collection royale du Palais de Buckingham ; c'est un portrait datant de 1633. Les années qui vont suivre sont au nombre des plus fécondes du maître, sinon comme portraitiste, car si l'on excepte les gravures dans lesquelles nous possédons de 1635 un portrait de *Jean Uytenbogaert,* pasteur de la secte des Remontrants (B. 279) de 1636, *Manassah Ben Israël* (B. 269) et *Rembrandt dessinant à la fenêtre à côté de sa femme,* il faut dire que les portraits de ces années sont bien rares. En revanche, le maître crée des œuvres de différents sujets et qui comptent parmi ses meilleures. Le stadhouder Frédéric-Henri de Nassau lui avait commandé, en 1633, une série de sujets de la *Passion,* terminée seulement en 1639, qui se trouvent réunis maintenant à la Pinacothèque de Munich.

Dans cette suite où, en format réduit, il a représenté l'*Érection de la Croix* et la *Descente de Croix* [1], le *Christ au tombeau,* la *Résurrection* et l'*Assomption,* la *Descente de Croix* rappelle au moins, pour l'inspiration, le tableau de Rubens, dont Vorsterman avait fait la gravure, et qui était connu partout. Comme son célèbre collègue, Rembrandt a concentré toute la lumière sur le corps du Christ et, comme lui, il a ainsi augmenté puissamment l'effet saisissant de la scène. Rappelons aussi les œuvres capitales de cette époque : *Les Noces de Samson,* de la Galerie de Dresde ; *Le Christ en jardinier,* du Palais de Buckingham, tous les deux de 1638 ; le double portrait du pasteur *Ansloo et sa femme* (1641), du Musée de Berlin ;

(1) Existe aussi en gravure (B. 82). Une première *Descente de Croix*, de Saint-Pétersbourg, est datée de 1632.

le portrait de l'artiste (1634), du Louvre, et le précieux petit tableau de la même collection, *La Sainte Famille* (1640), connu sous le nom de l'*Atelier de menuisier*, et qui est une des œuvres les plus charmantes du maître. Un portrait d'homme, à Bruxelles, et son pendant du Palais de Buckingham, connu sous le nom de la *Femme à l'éventail*, sont tous les deux de 1641, et à cette date appartient, paraît-il, aussi le portrait d'Élisabeth Bas, œuvre splendide et d'une célébrité mondiale (Ryksmuseum à Amsterdam, n° 1249). Rembrandt était à l'apogée de sa gloire et de ses succès. Il avait acquis une maison située, chose non point indifférente, vu sa préférence pour les types caractéristiques, en plein quartier juif, dans la rue Saint-Antoine ; il avait paré luxueusement sa demeure de tout l'ensemble des objets d'art et de curiosité qu'il aime tant à accumuler dans ses œuvres. Il était environné de nombreux jeunes gens avides de profiter de ses leçons et dont plusieurs arrivèrent à la célébrité. Un tableau de la Pinacothèque de Munich, *Le Sacrifice d'Abraham*, de 1636, porte la remarque : « Rembrandt verandert en overschildert [1] », est bien le travail d'un disciple corrigé par le maître.

En 1642, la Corporation des Arquebusiers *(Cloveniers)*, commandée par le capitaine Franz Banning Cocq, un des hommes les plus en vue de la ville, lui demandait pour décorer leur local de tir *(doel)*, un de ces tableaux de corporation, qui font la gloire des grands maîtres hollandais. Ce fut l'origine de la plus importante des œuvres du peintre : la toile, célèbre dans le monde entier, connue sous le nom de *Ronde de nuit*, quoiqu'il s'agisse, en réalité, d'un plein effet de lumière du soleil. Sur une toile d'une longueur de 5 mètres et d'une largeur de 4, et qui, originairement, a été encore plus grande, le peintre jeta

---

[1] Changé et retouché par Rembrandt.

une scène mouvementée, composée d'une vingtaine de personnes, et totalement différente par ses dispositions et son effet de la formule que ses prédécesseurs avaient créée dans leurs œuvres de portée analogue. A l'appel du tambour, il semble que les confrères courent aux armes pour venir se grouper autour de Banning Cocq, leur capitaine, et de son lieutenant W. Van Ruytenburg, dont l'un est vêtu de noir, l'autre de jaune, et qui s'entretenant vivement, se trouvent à l'avant-plan. Les autres personnes sont accessoires. Malgré sa splendeur de tonalité, le tableau, dans sa libre interprétation, ne satisfit que partiellement la vanité de ceux qui l'avaient commandé et payé. Il ne contribua en tout cas pas à élever son auteur dans l'admiration de ses contemporains, la postérité plus juste le classe comme un chef-d'œuvre, et le Ryksmuseum d'Amsterdam comme un de ses plus grands trésors, auquel vraiment tout le reste de cette Galerie ne semble servir que de cadre. Il paraît qu'en 1715 on a coupé le tableau d'une manière barbare, des quatre côtés, pour l'adapter à la salle de l'Hôtel de ville, où il fut placé pendant longtemps.

L'année même où le peintre signait ce panneau de si haute portée artistique, la mort lui enleva la gracieuse compagne de sa vie. L'investigation historique moderne a relevé dans l'art du malheureux maître les traces profondes de cette perte cruelle. Ayant du reste à lutter contre de grosses difficultés financières, harcelé par des créanciers impitoyables, il s'absorbe complètement dans son œuvre picturale. Sa manière devient plus ample, son coloris plus profond, son coloris clair-obscur gagne en beauté magique. C'est de l'année 1654 que datent dans l'œuvre du maître les productions les plus parfaites à ces divers points de vue, non seulement dans la peinture mais aussi dans l'eau-forte. Parmi ces productions, on voit la *Bethsabée,* du Louvre, en grandeur naturelle ; les petits

Baigneurs, de la Galerie Nationale de Londres; le portrait du *Vieillard à la barbe*, de la Galerie de Dresde; le *Portrait d'une vieille femme*, de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg; le *Bourgmestre Six*, de la maison Six à Amsterdam. En 1655, il créa un de ses chefs-d'œuvre, *Joseph accusé devant Putiphar par la femme de celui-ci*, du Musée de Berlin, et le portrait de son fils *Titus*, de la collection Kan à Paris, ainsi que *Jacob bénissant les fils de Joseph*, de la Galerie de Cassel; une toile étonnante par son caractère presque « moderne ». Rembrandt ayant revêtu un nombre considérable de ses œuvres de sa signature et même de la date, on peut suivre en quelque sorte année par année l'évolution de son art.

On constate que depuis la mort de sa femme, se retrempant dans la contemplation de la nature, il rapporte de ses promenades solitaires les plus magnifiques impressions et tableaux de paysage. Pour la poésie et de même que pour la grandeur, aucune de ces œuvres ne surpasse le célèbre *Moulin* appartenant au marquis de Landsdown et qui se trouve au château de Bowood. C'est avec raison que Woermann affirme que c'est le plus beau paysage du monde. Tandis que l'avoir du maître est saisi par ses créanciers et est dispersé au hasard des enchères publiques, le malheureux artiste crée œuvre sur œuvre, dont la moindre, au prix actuel des toiles de Rembrandt, aurait amplement suffi à lui rendre l'aisance. Le jour de la vente de son mobilier, il peint une nouvelle leçon d'anatomie, connue sous le nom d'*Anatomie du docteur Deyman*. Un morceau seul fut sauvé d'un incendie dont le tableau fut victime en 1723; conservé à Amsterdam, il est d'une exécution grandiose. Le peintre a brutalement déposé devant le spectateur le cadavre en raccourci, les pieds à l'avant-plan, le ventre ouvert et le cerveau mis à nu.

Jusqu'en 1669, il continua à produire des œuvres où s'affirme de plus en plus la poésie de son clair-obscur et sa

maîtrise de la technique. Parmi les meilleures toiles de ces années on compte les *Syndics des Drapiers (de Staalmeesters),* de 1661, au Musée d'Amsterdam, où l'artiste donne la mesure de son talent extraordinaire pour obtenir les plus grands effets dans les sujets les plus simples. Les trente années qui se sont écoulées entre la première anatomie et ce tableau, ont libéré son art de toutes les traces de difficulté et de travail.

Ensuite viennent la *Fiancée juive* (Ruth et Booz?), de la même Galerie; la *Conjuration de Claudius Civilis,* au Musée de Stockholm; un magnifique *Portrait de femme,* de 1666, de la Galerie Nationale à Londres; un *Profil de vieillard,* avec grand chapeau, de la Galerie de Dresde, n° 1570, et un merveilleux *Portrait de famille,* une mère avec ses trois enfants, de la Galerie de Brunswick, sans date, mais qui nous montre à tous les points de vue l'art resplendissant du maître vieillissant. La collection grand-ducale de Darmstadt possède la dernière œuvre de Rembrandt, *La Flagellation,* de 1668. C'est sans défaillance dans son art et sans diminuer de valeur que le grand maître approche de la mort, et qu'il apparaît à la postérité qui le salue non seulement comme le plus grand artiste de la Hollande, mais comme un des plus grands de toutes les nations.

Plus on pénètre dans l'art de Rembrandt, plus on comprend son talent à tirer de la chose la plus simple l'expression la plus intime et la plus pénétrante. Un trait de son crayon, de son burin ou de son pinceau suffit pour produire tout une scène. Jamais un peintre n'est entré plus profondément dans l'intimité spirituelle, dans l'âme de ses sujets, et ce fut là le but qu'il mettait bien au-dessus de toutes les considérations que ses prédécesseurs avaient prises comme ligne de conduite. Et son clair-obscur est plein d'effets merveilleux; il est pourtant vrai que l'expression intime de l'âme de ses sujets lui tenait bien plus au

cœur. Il est permis d'affirmer qu'en cela pas un seul ne peut lui être comparé.

Si l'on étudie Rembrandt comme graveur, on voit que non seulement il a créé en technique cet art tel que les temps modernes l'ont compris, en lui donnant les plus grands effets de l'art pictural même, mais il nous montre dans ses gravures aussi le meilleur moyen pour comprendre sa personnalité. L'ensemble de ses gravures contient trois cent soixante-neuf numéros, de valeur variante, représentant les sujets les plus divers de l'histoire biblique, de la mythologie, des motifs allégoriques et du genre, des portraits et des paysages. Sur chaque domaine, — on peut le dire sans exagération, — il créa des chefs-d'œuvre. Si pour d'autres artistes l'art de la gravure n'est généralement qu'une indication de valeur, un signe d'un talent s'adonnant à une autre technique, pour Rembrandt c'est l'occasion de créer des chefs-d'œuvre achevés qui n'ont rien d'occasionnel ou d'accessoire. Prises dans l'ordre chronologique, les gravures nous montrent, avec une clarté étonnante, l'évolution de l'esprit et la disposition d'âme du maître. Elles nous donnent, jour par jour, un coup d'œil dans sa vie intime. Nous voyons comment dans sa jeunesse il s'exerce à épier, sur sa propre figure et sur les visages de ses proches, les traces les plus légères des sentiments, les émotions d'âme, la joie, la douleur, l'aversion, pour les fixer ensuite dans ses gravures. Nous le suivons dans ses promenades, quand il observe les phénomènes de la nature, du ciel et des nuages, l'horizon lointain, le contour des arbres et des rochers. Qui ne connaît la gravure de Rembrandt, *Le Paysage des trois arbres* (1643), non seulement la plus belle de ses feuilles, mais certes la plus belle œuvre de ce genre? Le *Domaine du Trébuchet* (1651), avec son horizon à perte de vue, est une des représentations les plus fidèles de la nature en Hollande, illustrée par le sentiment et la poésie d'un artiste de génie.

Dans cette interprétation de la nature du sol natal, Rembrandt a eu un prédécesseur, Hercule Segers [1], dont le Musée de Berlin possède des paysages avec horizon lointain remarquables et dont les travaux de gravure comptent parmi les meilleurs du genre.

Ce maître, né vers 1589 et mort dans la plus grande misère en 1630, trouva un procédé pour imprimer la gravure en couleurs sur la toile. On raconte qu'il a sacrifié tout le linge de sa maison pour essayer son invention. Un splendide paysage au déclin du jour se trouve aux Offices de Florence. Sa grandiose interprétation de la nature est tout à fait semblable à celle de Rembrandt, qui a gravé sa grande *Fuite en Égypte* (1653) sur une plaque que Segers avait utilisée pour un paysage d'après Elsheimer, *Tobie et l'Ange;* la plaque, partiellement polie pour le nouveau travail, a gardé de l'ancien le ciel et l'horizon lointain.

Il est remarquable de constater avec quel soin ce grand artiste exécute ses gravures. Nous en avons dont il a fait jusqu'à dix plaques différentes, comme la *Résurrection de Lazare,* car, malgré sa connaissance de la technique et de ses effets, Rembrandt ne laisse rien au hasard. Ses plaques sont travaillées, changées, il les rend plus précises, et cela non seulement pour en augmenter l'effet, mais par amour pour le sujet représenté. Ainsi c'est le cas pour les *Trois Croix* (1658), dont la quatrième plaque montre une composition qui diffère complètement de la première.

Cette gravure est d'un effet magique et rivalise de charme, même comme peinture, avec les toiles du grand artiste. La gravure *Le Christ guérissant le malade* (1649) est célèbre sous le nom de *La Feuille de cent florins.* On raconte que Rembrandt en a vendu un exemplaire imprimé

---

(1) H. Hymans, *L'Art.* Paris, 1884, vol. II, p. 53. — A. Bredius, *Herc. Segers.* — W. Bode, *Der Maler Segers.*

pour ce prix; actuellement, le grand collectionneur français Samuel Dutuit a payé presque 30,000 francs pour le sien. Il n'existe que neuf exemplaires imprimés de cette première plaque, dont deux sont à Amsterdam, deux à Londres, un à Berlin, à Paris et à Vienne, et les deux derniers dans la collection du baron Edmond de Rothschild à Paris. Il faut dire aussi que cette feuille, pour l'effet et pour le sentiment humain et religieux, n'est pas seulement une des plus rares, mais aussi une des plus belles créations de Rembrandt. Deux gravures, les portraits d'*Arnold Tholinx* (1656) et le vieux *Haaring* (1655), ont atteint en vente publique la première le prix de 20,000 francs, la seconde celui de 4,750 francs. Enfin, le portrait d'*Éphraïm Bonus,* nommé « le Juif à la rampe » (parce que la personne s'appuie sur une rampe d'escalier), fut acheté aux enchères par le baron de Rothschild pour le prix de 39,000 francs. Nous citons ces prix pour montrer dans quelle haute estime on tient aujourd'hui les œuvres du grand artiste. Inutile d'ajouter que les produits de son pinceau ont acquis une valeur dans la même proportion. Le Musée de Berlin, en 1894, a payé pour la toile n° 828, le portrait du prédicateur *Anslo,* la somme de 600,000 marks, et si certaines toiles célèbres du maître étaient mises en vente, il est sûr qu'elles atteindraient des prix bien plus élevés, dont les sommes payées pour les toiles de Raphaël peuvent donner une idée.

Les nombreux élèves de Rembrandt ne comptent que comme praticiens de premier ordre : Bernard Fabritius, de Delft (1620?-1654), Govaert Flinck, de Clèves (1615-1660), Ferdinand Bol, de Dordrecht (1616-1680), Gerbrand vanden Eeckhout, d'Amsterdam (1621-1674), Gerrit Dou, de Leyde (1613-1675), Nicolas Maes, de Dordrecht (1632-1693), Aert de Gelder, de la même ville (1645-1727), sont les plus remarquables. Ils purent, et c'est un titre de gloire pour le maître, créer des œuvres

où leur personnalité triomphe des réminiscences de leur illustre initiateur. Gerrit Dou, par exemple, est une personnalité complètement différente de son célèbre maître et concitoyen. Nicolas Maes a produit des pages admirables, telles les *Jeunes Joueurs de cartes,* de la Galerie Nationale de Londres, la *Vieille Femme absorbée dans ses rêveries,* du Musée de Bruxelles, et surtout la *Jeune Fille à la fenêtre,* du Musée d'Amsterdam, une toile de haute valeur. Malheureusement, le succès, largement mérité, ne vint pas, ce qui poussa l'artiste à se plier tellement aux exigences de l'époque, que des connaisseurs nient encore la possibilité que les œuvres de sa première et celles de sa deuxième manière soient de la même main. Dans ses deux manières, il est tout à fait homme du monde. Ses hommes charmants, affublés de l'immense perruque du temps de Louis XIV et vêtus de la « Rhingrave », ses femmes coiffées en « Fontanges », noyées dans des flots de dentelles et de soies chatoyantes, annoncent nettement l'évolution du goût que seul le génie de Rembrandt avait pu retarder pour quelque temps.

En fait, du vivant même de Rembrandt, la société hollandaise n'accueillait point sans effort les franches allures de l'illustre coloriste. C'est de lui que Houbraken rapporte cette parole ironique mais juste : « La peinture n'est point faite pour être flairée, l'odeur de la couleur est malsaine ».

La critique moderne a fait justice de toutes les réticences qu'on fit pour reconnaître l'art de Rembrandt, au temps où la mesure de toute beauté était donnée par l'œuvre de Raphaël.

De peu d'années plus jeune que Rembrandt, Barthélemy Van der Helst, né à Haarlem en 1611, mort à Amsterdam en 1670, fut le représentant presque génial de ce qu'on peut appeler l'art conservateur « petit bourgeois » de ce temps-là. S'il lui manque ce qui fit la grandeur du

fils du meunier de Leyde : puissance de conception, magie du clair-obscur, en revanche, formé à bonne école, il fut l'élève de Nicolas Eliasz Pickenoy (environ 1590-1646), voisin de Rembrandt et excellent portraitiste; il sut donner à ses personnages la distinction et la noblesse voulue des lignes, et le célèbre *Festin des gardes bourgeois* (1648), aujourd'hui au Musée d'Amsterdam, rencontra à bon droit les suffrages et un bon accueil chez le public et chez les connaisseurs.

Qu'on ne se trompe pas, Van der Helst est un peintre de grand mérite, la gloire attachée à son nom lui est due. Les *Quatre Régents de l'orphelinat wallon*, à Amsterdam (1637), et son *Portrait du bourgmestre Andrea Bicker* (1642), au Ryksmuseum, comme le pendant le *Portrait de la femme* de ce bourgmestre, de la Galerie de Dresde, sont d'une vivacité de physionomie digne de Rubens et portent le sceau d'une personnalité d'artiste supérieur. Le hasard qui a rapproché son *Festin des gardes bourgeois* de la *Ronde de nuit,* de Rembrandt, a provoqué dans le cours du temps une certaine rivalité entre ces deux œuvres, qui pourtant, comme le remarque très bien Fromentin, diffèrent l'une de l'autre comme le jour de la nuit, l'une imitation littérale, l'autre illustration de la réalité. La toile gigantesque de Van der Helst, mesurant 5 $^1/_2$ mètres de long, contraste par son calme avec l'impétuosité de Frans Hals et par sa précision dans les détails avec la liberté de Rembrandt.

Au surplus, ce désagréable souvenir de sa gloire aux dépens de Rembrandt, écarté, Van der Helst se signale comme un peintre probe, consciencieux et savant qui fait honneur à sa patrie. Le hasard qui rapproche son œuvre de celle de Rembrandt a, par le contraste même, tracé la limite entre le talent et le génie. Van der Helst ne survécut que d'une année à Rembrandt. Les peintres du genre de Van der Helst ne font pas école; leur art ne pro-

duit pas l'enthousiasme de la jeunesse venant après eux. La nature même de cette coutume invétérée de se faire peindre seul ou en groupe, fait que bientôt les lacunes se comblent par de nouvelles forces qui s'adonnent à ce genre dans lequel le caractère national se fait bien mieux encore connaître que dans n'importe quel autre.

Le cadre de notre travail sur l'ensemble ne nous permet pas des analyses de détail. Le portrait était tellement entré dans les habitudes des Hollandais, que même des artistes, travaillant sur un tout autre terrain, comme quelques-uns des plus célèbres paysagistes et peintres d'animaux, s'y sont adonnés eux aussi.

Adrien Van de Velde (1636-1672), par exemple, peintre d'animaux et artiste de premier rang, a laissé d'excellents portraits, — le sien ou celui de sa famille au Ryksmuseum (n° 1467), — et cette collection possède également de Charles Du Jardin (1622-1678) tout autant de portraits que de paysages et de tableaux d'animaux.

Nicolas Berchem (1620-1683), enfin, a peint de grands portraits en même temps que de magnifiques paysages dont le décor est formé par des animaux exécutés d'une manière supérieure. En Hollande, on donne au portrait un caractère plus positif et plus intime, qui contraste fortement avec la conception d'un Van Dyck, par exemple, qui ne rend pas l'homme comme il est mais comme il paraît ou pourrait être.

Ce trait particulier de l'intimité convient bien à un pays dont le portrait rend si bien les mœurs, les habitudes et les physionomies. Les scènes de la vie bourgeoise sont en abondance dans cette école; elles nous ravissent par leur ton cordial, leur joie saine, le charme du coloris et leur véracité. Nous ne citons ainsi que quelques-uns des précieux et appréciables avantages qui, réunis ordinairement dans le même travail, en expliquent assez la force d'attraction. Comme pour les scènes de ce genre, le format

réduit est nécessaire, leur représentation exige une exécution pleine d'ornements qui leur donnent tant de charme.

C'est un élève de Rembrandt qui, sur ce terrain, l'a emporté sur tous les autres. Né à Leyde, comme Rembrandt, en 1613, donc de plusieurs années plus jeune que lui, Gerrit Dou est l'antipode de Rembrandt. Les œuvres dont son plus récent biographe [1] a fixé le nombre à trois cent quatre-vingt-deux, sont, à peu d'exceptions près, toutes assez petites; elles sont exécutées en peinture minuscule, les scènes sont, sinon élégantes, toutes très décentes. Il est avec cela peintre de mérite qui sait rendre les figures et les objets avec une égale perfection et tenir la juste mesure dans l'exécution de ses sujets.

Il jouissait d'une considération inouïe, plaisait au public, et les artistes étaient ravis de ses œuvres.

On peut dire que des toiles comme la *Femme hydropique,* de 1663 (au Louvre, n° 2348), comptent parmi les plus célèbres productions de la peinture. L'*École du soir,* du Ryksmuseum d'Amsterdam (n° 276), en effet de lumière, n'est pas moins célèbre. Il faut ajouter que Dou, dans la miniature, est un pionnier et ouvre la voie à d'autres moins doués comme, par exemple, Guillaume et Adrien Van der Werff, et que si, par hasard, il entreprend une œuvre de plus d'envergure, il donne encore un travail remarquable. La *Tête d'une négresse,* du Musée de Hanovre, le fait connaître comme un artiste capable de voir et de travailler en grand. Le Louvre possède de lui douze tableaux, dont un *Portrait de l'artiste* (n° 2359), Dresde, dix-huit, dont encore un portrait de lui-même (n° 1704) et peut-être un deuxième (n° 1707). A Dresde, se trouve aussi la scène *Chez le Médecin* (n° 1715), qu'on peut placer parmi les meilleurs tableaux du peintre, dont le petit format

---

[1] W. Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou*, Leyden, 1901.

explique en certain sens la perfection. A Munich, parmi dix-huit tableaux, encore un portrait de Dou lui-même (n° 397), de même à Londres, et encore à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, où se trouvent douze de ses œuvres. Vienne, moins riche en œuvres de Gerrit Dou, peut se vanter pourtant de posséder *Le Médecin*, cette perle au milieu de tous ces bijoux que le patient artiste est parvenu à réunir. Ce qui est intéressant et même étonnant, c'est de rencontrer plusieurs fois les parents de Rembrandt parmi les modèles de Dou. En 1675, la mort ferma les yeux du laborieux artiste.

Gabriel Metzu, originaire également de Leyde où il naquit en 1630, mourut à Amsterdam en 1667. S'il n'a pas été, comme beaucoup le supposent, l'élève de Dou, il a pourtant suivi ses pas, et le surpasse même en grandeur pour la manière et pour la conception. Quelques-unes des toiles de Metzu sont considérées comme des perles dans les plus belles collections. Parmi ses œuvres, *Le Marché aux légumes,* à Amsterdam (n° 2458), *La Leçon de musique* et *La Visite du soldat,* du Louvre, *Les Fumeurs,* de Dresde, *La Cuisinière,* de Munich (n° 425), les trois tableaux de la Galerie Nationale de Londres, surtout la *Leçon de musique,* de La Haye, et enfin *La Femme versant la bière,* de Brunswick, sont des toiles où se manifeste un véritable talent de grande valeur. Plus large que Dou dans l'exécution, Metzu fait connaître dans ces petits tableaux un peintre qui ne se sent pas lié par les limites d'un genre où la finesse d'exécution l'emporte sur l'inspiration du sujet traité. On a de lui aussi de grands tableaux et même des tableaux allégoriques où les figures sont de grandeur naturelle. On ne peut pas exiger que ceux-ci aient le charme des petits tableaux, mais ils donnent pourtant une idée sur le talent multiple de leur auteur. Un autre élève de Dou, comme lui né à Leyde (1635-1681), Frans Mieris l'aîné, est aussi compté parmi les

chefs de l'école, ce qui est très compréhensible. Les intérieurs élégants avaient obtenu une vogue inouïe, à cause de leur finesse et à cause de plusieurs autres qualités réelles. Il y a même des œuvres de Mieris qui ont été payées de nos jours comme des œuvres de première valeur. Smith n'attribue pas moins de cent cinquante-six toiles à cet artiste, ce qui est un chiffre étonnant, vu sa courte carrière et l'exécution minutieuse de ses peintures. Très estimé par les grands de son époque, Frans Mieris a peint pour Guillaume d'Autriche (le protecteur de Teniers) et pour le grand-duc de Toscane. La collection des Offices à Florence ne possède pas moins de dix de ses œuvres; celles de Dresde et de Munich, trente tableaux de son pinceau. Peintre probe et consciencieux, il n'a jamais négligé l'effet général en faveur de l'exécution élégante des particularités. Ses intérieurs distingués, ornés d'accessoires les plus divers, comme ses figures richement habillées, donnent l'idéal d'une société élégante, comme la bourgeoisie hollandaise d'alors l'avait produite. Comme portraitiste, Frans Mieris n'atteint pas la hauteur d'un Gonzales Coques et d'un Ter Borch. Parmi ses élèves, on compte à côté de ses fils Guillaume et Jean, encore Arie de Voys et surtout Carel de Moor.

Si l'on voulait énumérer tous les artistes qui ont utilisé leur talent à rendre dans des scènes de famille ou de genre, les mœurs et les coutumes de la Hollande au XVIIe siècle, la liste aurait une longueur fabuleuse. Cette matière est inépuisable pour eux, et on peut les appeler les créateurs du genre. Chez Gérard Ter Borch, né à Zwolle en 1617, mort en 1681, le tableau du genre et le portrait alternent en mesure égale. Ter Borch, qui a été, à Haarlem, élève de Frans Hals, séjourna successivement en Angleterre, en Italie et même en Espagne, où l'influence du grand Vélasquez l'a au moins effleuré. Les petits tableaux, avec les figures entières, rappellent par la

retenue froide du coloris et aussi un peu par le costume, la peinture espagnole.

Quelques œuvres de Ter Borch ont acquis une grande célébrité, surtout la *Signature de la paix de Munster,* de la Galerie de Londres. Cet étonnant portrait collectif consiste exclusivement en portraits que l'artiste, témoin de la cérémonie, a peints à l'endroit même (1). Son tableau, *Admonestation paternelle,* de la Galerie de Bridgewater à Londres (le même sujet est traité dans un autre tableau du Rijksmuseum), a été répandu par le burin, est des plus connus; le Musée de Berlin en possède une copie. Parmi ses œuvres les plus célèbres, et à bon droit, on compte le *Message,* de la Pinacothèque de Munich, et une *Jeune Dame,* habillée en rouge, jouant de la guitare, appartenant à la Galerie de Dresde. La *Leçon de musique,* du Louvre, est aussi une toile de valeur. Ter Borch a une préférence pour une tonalité tamisée dans le gris-blanc, surtout pour le portrait, qui obtient ainsi sous sa main une note sévère et sérieuse. Les petites figures sont ordinairement habillées de noir, relevé à peine dans les accessoires par quelques traits plus clairs, et les personnages ont ainsi un sérieux quasi puritain, ce qui, d'ailleurs, ne manque pas de charme.

Si Frans Hals peut prétendre à sa part dans la formation d'un maître si correct et si « vaporeux » que Ter Borch, Rembrandt, en revanche, pourra considérer comme son élève un Pieter de Hooch, maître excellent dans la composition. Il naquit en 1630 à Utrecht et mourut à Amsterdam en 1677. Qu'il prenne ses scènes dans les cercles bourgeois ou dans le grand monde, il reste toujours le peintre de la vie intime. Surtout ses sujets, pris dans la haute société, sont d'une simplicité qui rappelle les commence-

(1) Au Louvre, il y a une esquisse, *Réunion de dignitaires ecclésiastiques*, qui a été faite, prétend-on, à la même occasion, d'après les personnes mêmes.

ments de Nicolas Maes, seulement son travail est plus profond. Quelques toiles de de Hooch, avec effets de lumière libres, n'ont pour ainsi dire pas de sujets matériels. Dans la Galerie Nationale et au Palais de Buckingham à Londres, on voit des tableaux de lui dont le sujet est un lambeau de ciel, une petite cour de derrière où une femme fait un travail de ménage, l'enfant est à côté d'elle : la fine observation de l'artiste, son talent pour les effets de lumière ont fait de ces scènes ordinaires de vrais chefs-d'œuvre, et, sans aucun doute, la *Salle à manger,* du Musée d'Amsterdam, la *Liseuse,* de la Pinacothèque de Munich, l'*Intérieur,* du Musée de Berlin, donnent aux connaisseurs la plus pure jouissance artistique par le sentiment profond dont ces sujets sont pénétrés.

Cet art a réellement influencé celui de nos jours. Les sujets de la vie de société sont traités par lui avec la même fidélité, mais on ne peut pas dire que dans ceux-là il force notre admiration avec la même puissance. Le Rijksmuseum et le Louvre possèdent deux tableaux de grande valeur de ce genre; plus tard le peintre fait des concessions au goût de son époque, ce qui ne lui porte guère bonheur; sa touche devient plus lourde et sa couleur diminue de force lumineuse et de transparence.

Jean Vermeer, de Delft (1632-1675), son contemporain, est si près de de Hooch, que souvent on a pris les toiles de l'un pour celles de l'autre. Élève de Charles Fabritius, il appartient à la deuxième génération de l'école de Rembrandt. Peut-être plus encore que de Hooch, qui travaillait dans son voisinage à Delft, Vermeer a été pris et étudié par le XIXe siècle. Burger Thoré [1], avec le grand sens critique que cet auteur possède, l'a mis avant tous les autres dans son véritable jour, et maintenant ses

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts* (18[illegible]) et dans ses *Musées de la Hollande* (18[illegible]).

tableaux ont obtenu l'admiration qu'ils méritent. « Comme Rembrandt », dit le catalogue de La Haye, « quoique d'un autre genre, Vermeer est un magicien dans les effets de lumière, dans les intérieurs et dans les paysages; de plus, c'est un coloriste incomparable. Ses meilleures œuvres se distinguent toujours de celles qui les environnent : la lumière qu'il sait mettre sur la toile nous éblouit encore aujourd'hui. Ses tableaux, peu nombreux, sont comptés parmi les meilleurs de l'école hollandaise par tous les amateurs d'art ».

Son merveilleux tableau *Vue de Delft,* au Musée de La Haye, une des plus belles créations de ce genre, fut vendu, en 1696, avec vingt autres tableaux du maître, pour la somme de 200 florins! Son siècle ne semble donc pas l'avoir mis parmi les maîtres estimés, ou du moins ne l'a pas placé parmi ceux que le succès favorisait. Peut-être ses sujets étaient-ils trop simples pour le public; certes sa *Ruelle à Delft,* de la collection de Six à Amsterdam, n'a rien qui en impose à la foule, pour cela l'impression de véracité est trop saisissante, l'harmonie des lignes et de la couleur donne, d'une manière si étonnante, un morceau de la nature, qu'un spectateur impartial placerait ce maître parmi les réalistes modernes. En effet, le Musée de Berlin a exposé un certain temps comme œuvre de Vermeer un précieux paysage, passant pour une perle de la collection de Suermondt, jusqu'à ce que l'on découvrit que cette toile était d'un peintre de Zwolle, D.-J. Van der Laan, mort en 1828. Pour les figures, Vermeer se distingue moins des autres peintres du genre; il n'est remarquable que comme coloriste qui s'entend à fondre merveilleusement toutes les nuances du rouge, du safran et du bleu de turquoise. Son grand tableau de la Galerie de Dresde, l'*Entremetteuse* (n° 1335), avec figures de grandeur naturelle, par la largeur d'exécution et la chaleur du ton, rappelle tout à fait Vélasquez. Ce n'est peut-être que par une de ces

réactions caractéristiques du goût artistique que Vermeer, comme Vélasquez lui-même, est actuellement mis au premier rang. Nous croyons, cependant, qu'il est au-dessus des courants de la mode, qui, à toutes les époques, se font valoir dans l'art. Par leur couleur de nacre, leur légèreté, la sûreté de la touche et le choix heureux des sujets, ainsi que par l'absence de tout ce qui est conventionnel, ses petites œuvres sont hautement estimées par tous les connaisseurs. La *Jeune Fille au verre à vin* (Brunswick), la *Dentellière,* au corsage jaune-citron (Louvre, n° 2456), la *Laitière,* de la collection Six, la *Jeune Fille avec la lettre* (Dresde, n° 1336), la *Jeune Femme au collier de perles* (n° 912 *b*), et surtout (n° 912 *c*) l'*Intérieur où une dame boit pendant qu'un cavalier tient la cruche,* à Berlin, ensuite l'*Atelier* du maître lui-même, de la collection Czernin à Vienne, indiquent avec évidence un œil d'artiste et une main de maître comme il y en a peu, même dans l'école hollandaise, pourtant bien riche en interprètes consciencieux de la nature.

Notre but est de ne nommer que les maîtres qui ont conduit les autres, ceux qui, outre le talent, qui semble un bien commun dans l'école hollandaise, ont de plus une conception originale de la nature, une perception personnelle de la réalité et une caractéristique plus pénétrante. A tous ces points de vue, Jean Steen [1] mérite une première place, « c'est un humoriste incomparable parmi les artistes de tous les temps, ce grand peintre de caractères », dit le catalogue de La Haye, où surtout il est brillamment représenté. Jean Steen, que nous pouvons comparer à son contemporain Jordaens, sinon pour l'étendue de ses œuvres, au moins pour le côté grandiose et large de l'exécution, est originaire de Leyde, où il

---

(1) T. Van Westrheene, *Jan Steen* (*Études sur l'art hollandais*, 1856).

naquit en 1626 et fut enterré le 3 février 1679. Il séjourna à La Haye et à Haarlem où, certainement, il étudia avec zèle l'œuvre de Frans Hals. C'était un homme de bonne éducation, car il a étudié à l'Université de sa ville natale, mais mourut comme patron aubergiste. Ce changement dans sa situation sociale ne l'a pas empêché d'être non seulement un peintre très fertile, — on estime le nombre de ses tableaux à cinq cents, — mais aussi un artiste de haute valeur.

Si les autres artistes hollandais n'ont fait que peindre fidèlement les mœurs de leur patrie, chez Jean Steen on voit des campagnards et des habitants de ville, des artisans et des bourgeois comme figures dans les scènes les plus diverses, dans lesquelles le peintre montre la plus profonde connaissance des hommes, ce qui est remarquable, vu son tempérament, et ce qui est pour ainsi dire hors du domaine de la peinture. La technique de Jean Steen s'appuie en grande partie sur l'étude de Frans Hals; pourtant il avait encore un autre maître et même un maître de mérite, l'artiste Nicolas Knupfer. Celui-ci, Allemand de naissance (à Leipzig en 1603), appartient comme peintre à l'école de Bloemaert.

La Galerie de Dresde possède, avec d'autres œuvres de sa main, un tableau de lui, *Le Concert en famille* (n° 1258); cette toile a fortement influencé Jean Steen, qui a repris ce sujet plus souvent.

Si on veut citer les œuvres principales de Jean Steen, il est bien difficile de faire un choix tant leur abondance est grande.

Dans la plupart des collections d'Europe, il est amplement représenté, et presque chacune peut se vanter de posséder un chef-d'œuvre de sa main. Tantôt il est peintre de sujets religieux, et on a de lui, dans le Musée de Francfort-sur-Mein, *Moïse frappant le rocher;* à Dresde, *La Répudiation d'Hagar* et *Les Noces de Cana,*

sujet dont on trouve encore une représentation dans la Galerie d'Arenberg à Bruxelles; à Cologne, *Samson lié par les Philistins*. Tantôt il est paysagiste de grande valeur, et comme peintre de genre, par son irrésistible humour, il parvient à s'approprier les sujets les plus divers et nous saisit par l'honnêteté de l'expression.

En charme, il le cède à peine à Ostade dans les scènes de famille. « Souvent il se laisse aller et peint et dessine avec une négligence d'élève, froid et vide, mais quand il se ressaisit, il crée des chefs-d'œuvre de peinture et de coloris qui, par leur travail consciencieux uni à une exécution facile et légère, par l'accord vivant des couleurs locales particulièrement bien choisies et en même temps par la profondeur et la richesse du clair-obscur, l'emportent sur les œuvres de presque tous les autres peintres de mœurs hollandais ».

Cette louange de Woermann ne contient aucune exagération. Le Musée de Rouen possède un de ses derniers tableaux, *Le Vendeur d'oublies,* daté de 1678, et l'un de ses premiers, *La Kermesse au village* (appartenant auparavant au Dr Bredius), se trouve au Musée de La Haye. Le Musée d'Amsterdam possède dix-sept toiles de sa main; à La Haye, il y en a sept. Son *Contrat de mariage,* du Musée de Brunswick, est une œuvre précieuse; l'*Alchimiste,* du Musée de Städel (n° 216), n'est pas seulement une œuvre d'art, mais aussi une peinture intéressante des mœurs. On y voit une femme qui, tout en larmes, doit donner à son mari ses dernières économies, qui vont au creuset, où a déjà disparu tout l'avoir de la maison. Au Musée de Berlin aussi se trouve une scène richement exécutée, *La Fête de baptême* (n° 795 *d*), qui est une prestation magnifique. La salle de la fête est ornée de deux tableaux de Frans Hals, représentés en raccourci; le n° 111 de la Galerie de Wallace à Londres donne une scène analogue. Mentionnons encore, parmi les œuvres

principales du maître qu'on trouve en Angleterre, l'*École du village,* de la Galerie Bridgewater de lord Ellesmere à Londres, et la *Leçon de musique,* de la Galerie Nationale, d'une exécution ravissante. L'œuvre principale de Jean Steen, cependant, est et reste un *Joyeux Repas,* avec des figures de demi-grandeur, qui appartient au Cabinet de Steengracht à La Haye. Ici l'artiste a montré vraiment une facilité supérieure et exemplaire dans l'exécution et la composition, et prouve une compréhension réfléchie de toutes les exigences de l'art pictural.

Si vraiment Jean Steen est inégal et de valeur variable comme peintre, il est pourtant dans l'école hollandaise un représentant merveilleux de son époque, remarquable tout autant par la richesse d'invention que par l'ardeur dans l'exécution. Par son humour, il se sépare de tous les autres peintres de mœurs hollandais et se rapproche plutôt de Cats, son contemporain, parmi les poètes. Steen est fréquemment lui-même représenté dans ses scènes de famille, et son rire cordial semble en traduire le côté philosophique. Un travail charmant de ce genre est, par exemple, son illustration du proverbe si cher à Jordaens : *Soo d'ouden songen, so pypen de jongen* (comme chantaient les vieux, ainsi sifflent les jeunes), du Musée à La Haye (n° 169). La scène se joue dans la maison du maître lui-même, sous ses yeux. Steen regarde en riant son fils qui, avec un sérieux imperturbable, accompagne sur la flûte le chant du grand-père.

Jean Steen est surtout un artiste qui nous saisit ordinairement et qui n'est pas trivial. S'il aime le rire et la raillerie, jamais il ne blesse et ne tombe pas dans la caricature. On ne peut pas parler de son influence sur l'art de son pays; il n'a pas fait école, et cela pour plusieurs raisons. La principale, sans doute, c'est le changement rapide du goût, qui eut lieu dans la seconde moitié du XVIIe siècle en Hollande. Déjà Rembrandt

avait dû souffrir, dans une large mesure, de cette évolution. Le luxe, introduit dans les milieux bourgeois, la situation économiquement florissante de l'État, amenaient dans la toilette, le ménage et le genre de vie des finesses exigeant du peintre qui voulait les rendre des qualités d'un genre spécial. Nous avons montré comment un Nicolas Maes, qui se pliait aux exigences de l'élégance, est tombé de la hauteur qu'il avait atteinte comme artiste. On peut affirmer que ce peintre est mort en 1693; il a donc vu la fin du siècle.

Vers cette époque, la faveur du public se tourna avec enthousiasme vers Gérard Lairesse, né à Liége le 11 septembre 1640, et qui vécut depuis 1667 à Amsterdam [1]. « Le Poussin néerlandais », dont Jean Glauber (né à Utrecht en 1646), le paysagiste arcadien et son hôte habituel, fut souvent le collaborateur, semble en effet avoir été un admirateur enthousiaste du classique français. Il a du talent pour la composition, ne manque pas de mérite dans la peinture et personnifie tout à fait l'esprit affecté de son temps. Son art proclame éloquemment la disparition de tout ce qui a fait le charme de l'art pictural de sa nouvelle patrie. Ayant perdu la vue longtemps avant sa mort (1711), il a dû déposer assez tôt son pinceau. Longtemps il semblait que la puissance formidable d'un Frans Hals et d'un Rembrandt et de tant d'autres artistes, qui voulaient inculquer à leur peuple le sentiment de la réalité et de la nature, devait rester totalement stérile. C'est la gloire du XIXe siècle d'avoir ressuscité cette dévotion pour la nature et d'avoir arraché à l'oubli les croyants fervents d'autrefois. Différant en cela de l'art italien, et aussi en partie de l'art flamand, l'art hollandais ne connut jamais les démarcations bien nettes entre les différents genres de peinture.

---

(1) Jules Helbig, *Biographie nationale de Belgique,* vol. XI, 1890-1891.

Beaucoup de maîtres, grands et profonds paysagistes, furent tantôt grands portraitistes, tantôt excellents peintres de mœurs, peintres d'animaux, de marine ou de vues d'ensemble. Ils réalisent ainsi un haut idéal artistique, en appliquant le même talent de perception et de compréhension sur tout et en s'attachant à rendre d'une manière aussi expressive que possible le milieu où ils vivent et où ils puisent leurs sujets.

Là gît aussi la différence entre leur création et celle des écoles italiennes qui délimitent sévèrement tous les genres.

De plus, la peinture du paysage fut considérée longtemps en Italie comme un art secondaire, tandis qu'en Hollande la représentation exclusive du paysage trouva assez tôt des représentants d'une personnalité remarquable.

La ville de Haarlem est à ce point de vue encore au premier rang. Dans cette ville surgit un maître qu'on peut considérer comme le pionnier du paysage : Esaias Van de Velde, né à Amsterdam vers 1590, mort à La Haye en 1630. C'est un styliste de valeur; il subit l'influence d'Adam Elsheimer, mais se range pourtant du côté des anciens maîtres flamands, c'est surtout de Pierre Breughel qu'il se rapproche. Avec Pierre Molyn, son contemporain, et Raphaël Camphuysen, dont les Musées de Brunswick (n° 341) et de Magdebourg possèdent des œuvres remarquables, il appartient aux pionniers de l'art du paysage, mais ce n'est qu'avec Jean Van Goyen [1], né à Leyde le 13 janvier 1596, mort à La Haye en 1656, que cet art gagne une indépendance distincte et définitive. Influencé d'abord par Van de Velde, Van Goyen se libère de plus en plus de cette influence, et dans un âge plus

---

[1] F. L(ucht), *Catalogue des œuvres de Jan Van Goyen*, réunies par MM. Frédéric Müller et Cie au Musée communal d'Amsterdam (15 juillet-1er septembre 1903).

avancé, ses toiles, comme la *Vue de Dordrecht*, de 1644, au Musée de Bruxelles, il compte parmi les plus grands paysagistes de la Hollande.

Une *Vue sur La Haye*, que la magistrature de cette ville lui commanda en 1651, est bien une de ses créations les plus mûres; ce tableau se trouve maintenant au Musée communal de La Haye. Presque toutes les grandes collections possèdent l'un ou l'autre tableau de ce maître, dont l'influence se fait sentir dans toute l'école paysagiste hollandaise après lui. Il était, soit dit en passant, le beau-père de Jean Steen. Son influence médiate ou immédiate, on ne sait, se montre avec évidence dans les œuvres de Albert Cuyp et Salomon Van Ruysdael, qui vécut au commencement du XVIIe siècle à Haarlem, et fut un excellent paysagiste, — voyez son *Passage du bac*, de 1647, au Musée de Bruxelles, — mais fut éclipsé par son neveu le célèbre Jacob Ruysdael, qu'on peut compter parmi les plus grands paysagistes du XVIIe siècle et peut-être de tous les temps ([1]).

Jacob Van Ruysdael vit le jour à Haarlem en 1628 ou 1629, et avant qu'il eût atteint sa vingtième année, le maître se dévoile en lui. On a de lui des eaux-fortes de grande valeur datant de 1646, comme le *Ruisseau traversant le village* (Bartsch 7). Durant toute sa carrière d'artiste, qui finit en 1682, on le voit promener sa mélancolie dans les forêts et les prairies; s'arrêter ci et là au tournant d'un chemin, au bord de la mer; étudier le ciel et l'horizon lointain et s'absorber complètement dans la poésie des choses, et là où le vulgaire passe inattentif, il sait puiser un trésor de beauté dans le sujet le plus inattendu, et s'approprier tout ce qui est grand et surtout

---

([1]) E. Michel, *Jacob Ruysdael et les paysagistes de l'École de Haarlem*. Paris.
([2]) G. Duplessis, *Eaux-fortes de J. Ruysdael*. Paris, 1878.

la splendeur de la ligne que personne ne sut comprendre comme lui.

Il ne recule pas devant le plus grand éclat de lumière, ni devant les plus forts contrastes, et pourtant tout ce qu'il crée est imprégné d'un souffle de mélancolie, et l'on sent que l'homme ayant une telle conception du monde n'était pas un être heureux. « Il a fait naître ses paysages dans la chambre obcure de son âme », a dit de lui un éminent critique français. Si le peintre courait les champs de la campagne, par un contact familier, il sait aussi illustrer et comme transfigurer ce qu'il rend sur la toile. Au Musée de La Haye on a de lui quatre pages de la nature, elles sont parfaites et pourtant différentes entre elles : une *Vue de Haarlem,* une *Plage,* une *Vue du Vyverberg à La Haye* et une *Chute d'eau.* Le *Bocage,* du Louvre (n° 2559), le *Château de Bentheim,* de la Galerie de Dresde, la *Plage de Scheveningen,* de la Galerie Nationale de Londres, la *Mer orageuse sur la côte hollandaise,* du Louvre (n° 2558), et enfin le *Moulin de Wyck,* du Musée d'Amsterdam, nous montrent l'artiste dans les domaines les plus différents et où il nous donne un travail prodigieux par la conception incomparable de la nature. On raconte qu'il a eu l'intention, comme Allart Van Everdingen (1621-1675) et Pierre Molyn (1595-1661), d'aller aux pays scandinaves pour chercher des motifs dans les montagnes, dans le but de gagner ainsi une faveur que le public refusait au paysage du sol natal.

On ne sait pas s'il a exécuté ce projet; beaucoup d'écrivains sont d'avis qu'il s'est contenté d'emprunter les sujets de ce genre aux tableaux de ses collègues, ce qui est presque incroyable. Il s'était fixé à Amsterdam; là le public resta indifférent à son travail, et il mourut dans la plus grande misère dans sa ville natale, où la charité des Sœurs mennonites donna l'hospitalité au mourant.

La méconnaissance d'un tel génie est surprenante, même

si l'on sait comme l'intérêt pour les choses d'art pénètre lentement dans l'esprit des masses, surtout si cet art est la pure expression d'un sentiment qui s'exprime dans la représentation du milieu ordinaire. Un élève de Ruysdael en allait encore faire l'expérience personnelle de cette vérité : MEINDERT HOBBEMA, né à Amsterdam en 1638, mort en cette ville en 1709 (1). Aussi peu estimé de son vivant que Ruysdael, il fut oublié plus tard, et il n'y a pas trois quarts de siècle que son nom surgit tout à coup de l'obscurité qui l'avait englouti. Comme on avait effacé son nom de ses toiles pour le remplacer par celui de Ruysdael rentré en grâce, on changeait maintenant les œuvres du maître en celles de l'élève; celles-ci, d'ailleurs, ne sont pas nombreuses, ce qui s'explique aisément, puisque Hobbema, depuis son mariage en 1668, fut maître étalonneur dans sa ville natale. Si, depuis cette date, il ne semble avoir fait de la peinture qu'en passant, il lui a donné tout son cœur et son âme, car elle lui procurait une jouissance qu'il ne put trouver en mesurant les tonneaux de vin.

Hobbema n'a rien ajouté à l'expression des paysages telle que l'avait créée Ruysdael et ne peut se mesurer avec lui pour la technique, mais il a un sentiment particulier et chaud pour le charme uni des sites rustiques, et à ce point de vue son *Chemin de Middelharnis,* de la Galerie Nationale de Londres, est et reste un modèle pour tout l'art du paysage : une route de campagne avec des ornières profondément creusées, quelques arbres dépouillés de leurs feuilles, vus en passant des deux côtés des champs, c'est presque tout pour la matière. Cette œuvre magnifique, créée en 1689, fait une impression profonde et inoubliable sur le spectateur. La Galerie Nationale de

---

(1) E. MICHEL, *Hobbema.* — DE ROEVER, *Oud Holland.*

Londres ne possède pas moins de dix toiles de ce maître extraordinaire, parmi lesquelles le célèbre tableau *Les Ruines du château de Bréderode,* encore un chef-d'œuvre. Dans la Galerie Wallace, l'artiste est encore représenté par d'autres œuvres. Chez le duc de Westminster, à Grosvenor House, se trouvent deux paysages de Hobbema qui rendent le même sujet à différents points de vue; dans la Galerie de Bridgewater, deux autres, dont un *Moulin à eau,* sujet qui se répète le plus souvent chez le maître. A Saint-Pétersbourg, à l'Ermitage, on voit un tableau, *Forêt traversée par une route,* portant la date de 1663 qui se trouve aussi sur un tableau du Musée de Bruxelles. Depuis cette date, on ne peut plus trouver d'œuvre de Hobbema.

Si Ruysdael et Hobbema donnent le plus grand éclat à l'école paysagiste de la Hollande, on ne peut pourtant pas passer sous silence Aert Van der Neer (1603-1677), dont les *Patineurs* et les paysages au clair de lune comptent parmi les plus choisis du genre, ce qui n'a pas empêché que lui aussi est mort dans la pauvreté et la misère. A la vente publique du bourgmestre Six, en 1734, trois paysages au clair de lune furent vendus 9, 13 et 16 florins. Heureux acquéreurs!

Le plus étroitement lié au nom de Ruysdael est celui de Claes-Pieters Berchem (1620-1683), son ami et son collaborateur. Il donne aussi des travaux historiques et mythologiques, comme le prouvent la grande *Allégorie du développement de la ville,* du Rijksmuseum à Amsterdam, *Laban,* de Munich, l'*Annonciation aux bergers* et la *Réception d'un prince maure,* de Dresde, mais sa gloire c'est le paysage. On n'est pas certain s'il a visité l'Italie, comme Pierre De Laer (1582-1642) et comme son élève Charles Dujardin, qui est mort à Venise. Cependant Berchem peint, outre les paysages de sa patrie, des paysages méridionaux que, à notre avis, il a dû avoir vus lui-même. Ses œuvres sont nombreuses et on les trouve

dans la plupart des collections, où elles nous ravissent par la magie de leur clair-obscur harmonieux et nous rappellent parfois Claude Lorrain par leur perfection technique. Berchem a enrichi beaucoup de tableaux de Ruysdael par des figures dont on ne peut assez admirer les proportions justes et l'adaptation heureuse au paysage.

Un contemporain de Berchem, le fils de Jakob-Gerritz Cuyp, né en 1620 à Dordrecht et mort en cette ville en 1691, Albert Cuyp, est une des plus belles figures d'art néerlandais. Ses tableaux, d'une puissance de lumière extraordinaire, lui ont mérité le nom du Claude Lorrain hollandais, et c'est l'Angleterre qui possède les meilleures œuvres de l'artiste hollandais et du français. Quelques-unes ont atteint des prix fabuleux; le *Matin,* d'Albert Cuyp, a été payé en 1876 au delà de 125,000 francs. La collection de Dulwich College en possède quinze, parmi lesquelles quelques-unes des meilleures. Ce peintre riche et considéré fut aussi peu favorisé de son vivant par la mode que Ruysdael et Van der Neer; jusqu'en 1750, les prix de ses toiles ne dépassent pas 30 florins. Beaucoup d'elles ne portent pas l'empreinte hollandaise; l'artiste semble plutôt s'être inspiré des contrées accidentées de la vallée supérieure de la Meuse. Le fleuve s'étale au soleil brillant et roule ses eaux dorées entre les rives accidentées. Des cavaliers, souvent en costume polonais, des chevaux, souvent gris pommelés, des négrillons comme pages, forment le décor à beaucoup de ses tableaux et leur donnent leur cachet particulier. Mais ce n'est pas par les sujets qu'ils se distinguent des autres, c'est aussi par la grandeur du style, la beauté du coloris et la puissance de l'exécution. Tour à tour portraitiste, peintre d'animaux ou paysagiste, il est un maître dans chaque genre. Il n'a pas de rival, mais beaucoup d'imitateurs. Le plus remarquable parmi ceux-ci est, sans aucun doute, Hermann Saftleven (1609-1685).

On reconnaîtra, d'après ce qui a été dit, que chez les peintres hollandais la perfection technique s'allie à la diversité, et que, malgré le cercle réduit de leurs sujets, que chacun d'eux traite, ils savent nous saisir par le charme de l'exécution artistique.

Paul Potter [1] en est un des exemples les plus frappants. Cet artiste, né à Enkhuysen en 1629, fils du peintre Peter qui passe pour avoir eu du talent, a créé durant sa vie de vingt-neuf ans seulement, des œuvres qui le placent parmi les peintres les plus admirés. Peintre d'animaux, il traite aussi merveilleusement le paysage; il a créé, à l'âge de 22 ans, un tableau qui est compté parmi les merveilles de l'art, *Le Jeune Taureau,* aujourd'hui au Musée de La Haye, où se trouve aussi son portrait que Van der Helst a peint l'année de la mort de Potter. Le voisinage immédiat du portrait et du chef-d'œuvre de ce jeune génie rehausse encore l'intérêt de cette toile extraordinaire. Elle l'est encore par le format, qu'il n'a choisi que pour déployer complètement sa bravoure. Pourtant, quoique Potter se soit appliqué encore souvent à peindre les animaux en grandeur naturelle, il ne se distingue pas par la largeur, mais il se range plutôt parmi les peintres « minutieux », et si ses toiles gigantesques de La Haye et de Cassel et plusieurs autres plaisent, c'est plutôt par le sentiment d'harmonie que possède leur créateur.

Dans le même Musée de Cassel on trouve de lui un genre de petite peinture, qu'il a peint à l'âge de 19 ans, et qui prouve un talent hors ligne.

Si renommé que soit le *Jeune Taureau,* de La Haye, il y a de meilleurs travaux de Potter, et quelques-unes de ses scènes du genre, surtout la *Vache qui se mire,* de 1648,

---

(1) T. Van Westrheene, *Paulus Potter, sa vie et ses œuvres*. La Haye, 18[illegible].

également à La Haye, le *Pâturage*, du Louvre, de 1652, le *Départ pour la chasse*, à Berlin, lui font bien plus d'honneur. « Malgré l'excellence du dessin de la figure principale, malgré la connaissance et la science que le peintre montre en rendant fidèlement le tissu de la peau, les formes et les fibres des plantes, et malgré le respect que m'inspirent la hardiesse et le talent d'un si jeune maître, je considère le *Jeune Taureau* comme une erreur au point de vue de l'art ». (Van Westrheene.)

Adriaen Van de Velde, né en 1636 et mort en 1672 à Amsterdam. Peintre de figures, mais surtout pour les paysages et les animaux, il ne fut pas, comme on le prétend parfois, l'élève de Paul Potter, quoique avec un rare bonheur il suivit la même voie que lui ; il appartient plutôt aux collaborateurs de Ruysdael et de Hobbema.

Dans sa peinture, dans la ligne et dans l'effet, on remarque la tendance d'aller au-devant du goût d'un public imprégné des idées conventionnelles de la mode, que pour la simple expression de la vérité dans la représentation de la nature. S'il fallait des preuves de ce goût général, on les trouverait dans la faveur qu'obtint Philips Wouverman (Haarlem, 1619-1668). Ses chasses, ses champs, ses scènes de guerre ou de la campagne montrent beaucoup de talent, il est vrai, mais aussi beaucoup de recherche et d'affectation.

On aura une idée de la facilité de travail de cet artiste, qui n'a atteint que l'âge de 49 ans, si l'on se rappelle que Dresde seul a environ cinquante tableaux de sa main, la Pinacothèque de Munich vingt, le Louvre quatorze, le Rijksmuseum d'Amsterdam douze, Madrid dix, Londres neuf, etc., tous pour les figures et les paysages également achevés et finis. Les anciens catalogues hollandais de ventes publiques nous apprennent que les œuvres de Wouverman étaient les plus recherchées et payées au plus haut prix.

Comme nous l'avons déjà dit, la peinture de l'*eau* est un des traits caractéristiques de l'art hollandais, ce qui tient naturellement au sol même où cet art se nourrit. L'artiste qui ne se lasse pas de contempler les fleuves et les cours d'eau coulant là tranquillement, se risque aussi parfois sur la haute mer. On peut dire que la plupart des tableaux de marine qui ornent les Galeries d'Europe, proviennent exclusivement du pinceau hollandais, et des connaisseurs d'art affirment que dans certaines maisons hollandaises, on trouvait jusqu'à deux cents tableaux de ce genre.

D'après l'ordre chronologique, c'est Simon De Vlieger, né à Rotterdam en 1601, et que, malgré cela, l'école d'Amsterdam réclame comme un des siens, qui a exercé une influence prépondérante dans ce genre de peinture. Hendrik Dübbels, Willem Van de Velde le jeune et Jean Van de Capelle étaient ses élèves. Ses premiers travaux, encore sévères et aigus dans les formes, rappellent, comme les premières de Van Goyens, les maîtres du XVIe siècle. Que ce soit l'effet du temps ou bien que ce soit l'artiste qui a cherché cet effet, il est sûr que beaubouп d'entre eux donnent l'impression de grisailles, et à Delft, où l'artiste a demeuré longtemps, les porcelainiers *(plateel bakkers)* s'emparaient de ses tableaux pour les reproduire en céramique.

De Vlieger, pris dans l'ensemble de ses créations, est un peintre et un graveur magnifique. Parmi ses tableaux, il y en a d'une force lumineuse splendide et de la plus fine observation de la nature. (Exemples : *La Marine,* du Musée d'Amsterdam, n° 1265; un autre, au Musée de Strasbourg, le tableau de la Galerie à Schwerin.) C'est pourquoi son art s'est assuré toujours sa place parmi les autres, abstraction faite de la préférence que le temps a accordée au maître hautement estimé. De Vlieger est avant tout un peintre typique de bateaux, qui tient plus à l'exac-

titude qu'à l'effet. Les eaux sont baignées de lumière, ses tableaux sont justes pour le mouvement; il nous fait aimer la Hollande. Excellent paysagiste, surtout comme aquafortiste, en même temps que peintre de genre, — *Le Retour du fauconnier*, du Musée d'Amsterdam, — il sait toujours faire naître un certain intérêt chez le spectateur et le retenir.

Ce genre aussi a ses maîtres véritables, dont nous ne mentionnons que les plus célèbres : leur série finit environ le XVIIe siècle. La peinture de marine a sa plus grande valeur et trouve sa plus grande expression dans Jean Van de Capelle (1625-1679), dont on trouve les œuvres surtout dans les Galeries anglaises; elles ont aussi exercé une influence très marquée sur l'art anglais. Cet artiste a une préférence pour la mer calme, sur laquelle les navires à hauts bords et les humbles bateaux de pêche stationnent en paix et semblent attendre que le vent gonfle la voile qui pend paresseusement aux cordages. Ce qui est admirable chez lui, c'est la profondeur de l'horizon et l'étude du ciel lumineux.

Les Van de Velde, père et fils, tous deux portant le prénom de Willem, travaillèrent ensemble et en Angleterre plus qu'à Amsterdam. Le père est né en 1611 et mort en 1693; le fils naquit en 1633 et mourut à Greenwich en 1707. Depuis 1677 il était au service de Charles II d'Angleterre. Walpole va jusqu'à l'estimer, dans son domaine, l'égal de Raphaël, et certainement on voit des traces de son influence chez Turner, qui, pour la représentation des eaux calmes, se rattache immédiatement à l'école hollandaise. Le Musée d'Amsterdam, où des grisailles magistrales de Willem l'aîné sont exposées, possède de Willem le jeune une de ses perles, c'est le *Coup de canon*. La fumée de la poudre s'élève d'un navire à haut bord, descend sur le fleuve calme et se dissout, légèrement frisée par le vent, en petits nuages vaporeux qui entourent

les flancs du navire. Le tableau est d'un effet merveilleux.

Enfin vient Ludolf Bakhuysen, né à Emden en 1631, qui continue la tradition et qu'on peut comparer à Wouverman pour la fertilité et même pour le style. Il était aussi peintre de figures, et à Amsterdam se trouve son portrait fait par lui-même. Il a aussi laissé de très belles eaux-fortes dont les titres qu'il y a ajoutés de sa main sont des chefs-d'œuvre de calligraphie. Il n'y a presque pas de Galerie qui n'ait son Bakhuysen; plusieurs, comme celle de Schwerin, en ont dix. Il aimait à mêler l'anecdote dans ses tableaux, pour flatter le goût du public et pour augmenter l'intérêt. Bakhuysen est mort à Amsterdam en 1708.

La *nature morte* prend une place importante dans l'école hollandaise. On ne peut pas dire qu'elle a créé ce genre, — rappelons-nous les merveilleux tableaux de Joachim Beuckelaer (1533-1573) et de Jean Breughel, surnommé « Breughel de Velours » (ils se trouvent à Madrid), ainsi que les natures mortes de Franz Snyders; — pourtant beaucoup d'artistes de l'école hollandaise ont conduit cet art à la plus haute perfection. On peut considérer cette nature morte comme une spécialité hollandaise qui fut placée comme ornementation dans les salles à manger et aux encadrements des portes dans les salons de la bourgeoisie riche et aimant le bien-être.

Pour ce but, l'artiste trouve l'occasion de montrer cette virtuosité qui est absolument requise dans un genre qui n'exige aucun sentiment de l'âme et ne peut en provoquer aucun. Le peuple hollandais adorait les fleurs, les porcelaines chinoise, japonaise et indienne et pouvait se vanter de posséder les orfèvres les plus habiles de l'Europe, et le peintre de nature morte tâchait naturellement d'aller au-devant de ce goût.

La nature morte demanderait pour être traitée tout un volume. Quelques-uns des plus grands maîtres y trouve-

raient leur place et avant tous VÉLASQUEZ et ses « bodegones ». Nous y verrions de nouveau les deux courants séparés de l'art flamand et hollandais se réunir pour produire encore de nouveaux chefs-d'œuvre. ADRIAEN VAN UTRECHT (1599-1652), JEAN FIJT (1611-1661), PETER BOEL (1622-1674), ALEXANDER ADRIAENSSENS (1587-1661), le Michel-Ange pour les poissons, tous Anversois, occupent parmi les maîtres de leur temps la première place.

J.-P. GILLEMANS (1618-1675), le jésuite DANIEL SEGHERS (1590-1661), les femmes CLARA PEETERS (voyez ses travaux du commencement du XVIIe siècle au Musée de Madrid) et MARIE VAN OOSTERWYCK (1630-1693), comme peintres de fleurs occupent une place remarquable chez les connaisseurs. On trouverait difficilement un peintre hollandais qui surpasse en habileté technique un ABRAHAM VAN BEYEREN, de La Haye (1620-1675), comme ADRIAENSSENS qui ne peint presque exclusivement que des poissons. Au commencement du XVIIe siècle, PIETER-CLAES BERCHEM (1590-1661), père de Nicolas Berchem, se produit. Son monogramme P. C. a souvent induit en erreur, et l'on a souvent attribué ses œuvres à d'autres. Il nous donne ses *Déjeuners :* on y voit des huîtres, des pâtés, différents fruits et souvent des verres à vin de Rhin. Ces travaux, qu'on trouve dans beaucoup de collections en Hollande : à Amsterdam et à La Haye ; en Allemagne : à Dresde, à Munich, à Cassel, etc., se distinguent par la science, la beauté du coloris et l'exactitude du dessin. Le tableau de la Galerie de Dresde (n° 1368) est un véritable chef-d'œuvre. WILLEM-CLAESZ HÉDA (1594-1678), aussi de Haarlem, dont la même Galerie a un très beau tableau daté de 1631, est un des représentants caractéristiques de ce genre. Une certaine sécheresse dans la manière et une certaine froideur de la tonalité sont compensées par la justesse du dessin, et l'on peut dire par la correction du style.

Il ne serait pas permis d'oublier en parlant de Haarlem et de nature morte un Jean de Bray (mort en 1697), dont la *Glorification du hareng* (Galerie de Dresde, n° 1406) et les tableaux de la collection Suermondt à Aix-la-Chapelle sont des œuvres de la plus grande virtuosité.

L'école d'Utrecht possède dans le groupe des Weenix, père et fils, et des Hondecoeter, de brillants représentants de ce genre. Ici encore nous retrouvons la postérité artistique de Bloemaert.

Giov.-Battista Weenix, le père (1621-1660), a travaillé en Italie; son fils Jean (1640-1719) était exclusivement peintre d'animaux et est l'auteur de merveilleux décors, inoubliables pour tous ceux qui ont visité le château de Schleissheim, où toute une salle a été ornée par son pinceau. Les motifs sont surtout des trophées de chasse, disposés avec beaucoup de distinction; c'est pourquoi on les a placés dans les salles de fêtes du château. Dans le tableau si bien connu du Musée d'Amsterdam (n° 2615) on voit le domaine de chasse formant le fond du paysage, et là se trouve le produit d'une journée de travail. On peut dire que ces tableaux sont pour l'art ce qu'est la calligraphie à l'écriture.

A plusieurs points de vue cet éloge est applicable à Melchior Hondecoeter (1636-1695). Mais cet artiste, que Burger nomme le « Raphaël des oiseaux », est un poète, un poète épique de la basse-cour; sa volaille a une certaine distinction : les paons majestueux, les perroquets au plumage multicolore, les flamants sur leurs hautes jambes, les pélicans de race, qui daignent à peine aller jusqu'à frayer avec le petit peuple de la basse-cour. Les nombreux tableaux de Hondecoeter sont tous d'une exactitude étonnante pour la représentation des animaux. Son chef-d'œuvre, c'est la *Plume flottante (Het Drijvend Veertje)*, du Musée d'Amsterdam (n° 1224), où des splendides oiseaux sont réunis autour d'un bassin plein d'eau. Hondecoeter,

comme son cousin Weenix, a toujours peint les oiseaux en grandeur naturelle.

Il en est de même pour les extraordinaires tableaux de Jacomo Victor, que l'on trouve dans les Musées de Bruxelles, de Dresde et de Berlin. On sait qu'en 1663 il séjournait à Venise, en 1670 à Amsterdam. Comme Hondecoeter, mais avec plus de liberté, il peint la volaille, des oies, des canards. Favorisé et soutenu par la faveur du temps, l'art de la nature morte a produit des artistes de sérieuse valeur, et aucune collection ne passe pour complète si elle ne contient quelques-unes des œuvres de ce genre.

Jusque bien avant dans le XVIIIe siècle l'art hollandais tâchait, par une technique devenue routine et privée de vie, de s'accrocher au passé glorieux et de le continuer. Ces régents et régentes des institutions de bienfaisance, ces anatomies, dont les personnages en grande perruque et en toilette de Cour française devaient garder la sévère dignité de ceux d'autrefois, font une impression tout à fait bizarre. Toutefois, la Hollande a le bonheur de compter encore à côté des nullités ridicules de Philippe Van Dyck (1680-1753) un Cornelis Troost (1697-1750), un artiste de grande valeur, qu'on a nommé « le Watteau hollandais ».

On peut mieux le comparer à Hogarth dont il possède la hardiesse et le sens pour la forme.

Les portraits collectifs de collèges de médecins et des directeurs d'orphelinats au Rijksmuseum, font oublier le grotesque du costume par la justesse technique et le sentiment de la réalité. Il est certain que sur une scène plus large, Cornelis Troost aurait pu devenir un des peintres les plus remarquables de son temps. Pour la technique, il est au moins l'égal de son contemporain Hyacinthe Rigaud.

Dans les provinces belges les troubles politiques furent funestes au plus haut degré à l'art. Tantôt sous la domination autrichienne, tantôt sous la domination fran-

çaise, tombant entre les mains du vainqueur, d'après les hasards de la guerre, l'idée de la patrie était, pour ceux qui avaient le sentiment de leur nationalité, intimement liée à l'asservissement et à l'humiliation. A Anvers, l'Académie fondée par Teniers formait des artistes de talent dont les meilleurs prenaient le chemin de l'étranger. Fiers de leur passé, les peintres continuaient de glorifier la tradition rubénienne, qui trouvait encore un puissant représentant dans Wilhelm Herreyns (1743-1827). Andreas-Cornelis Lens (1739-1822), qui, par un long séjour à Rome, était devenu un faible successeur de Pompeo Battoni, allait bientôt provoquer une réaction; malgré cela, il fut fêté comme « le restaurateur de la peinture flamande » et jouit d'une renommée assez grande, mais loin au delà des frontières de sa patrie.

Quoique moins exclusif que David dans sa dévotion à l'antiquité, il prépara pourtant l'avènement des théories de ce maître français et vécut assez pour assister au triomphe de la tendance pour l'antiquité et à la fin de l'école flamande.

Un seul peintre belge marque réellement dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : Balthazar-Paul Ommeganck, né à Anvers en 1755 et mort dans cette ville en 1826. Il fut peintre d'animaux et paysagiste, et a une certaine parenté avec Paul Potter. Son coloris doux et fin, la finesse d'exécution et son choix vraiment heureux des motifs firent donner à ses œuvres l'accès aux collections les plus remarquables. C'était, si l'on veut, de l'art flamand de deuxième main, mais il ne faut pas oublier que la Belgique n'existait pas comme nation. Le soleil de la liberté allait ressusciter son art pour une vie nouvelle.

L'ART BELGE MODERNE AU XIXE SIÈCLE

L'Art belge moderne au XIXe siècle.

(Publié à Leipzig, par Art. Seemann, 1906.)

AVANT-PROPOS

Le XIXe siècle est, dans l'histoire de l'art flamand, une période indépendante, ou peu s'en faut, des manifestations antérieures. Sans doute serons-nous amenés, au cours de cette étude, à faire la part de l'hérédité. Il est néanmoins certain que des causes plus immédiates, à certains moments aussi plus impérieuses, viendront renouveler l'idéal, élargir l'horizon, modifier du tout au tout la physionomie de l'école.

Rien de moins surprenant. Par sa position géographique, davantage encore par les conditions politiques et sociales, issues pour elle de la force des traités, la Belgique ne pouvait être à l'abri d'influences qu'au surplus elle ne devait pas être seule à subir. Son art porte visiblement la trace des préoccupations très voisines de celles d'une bonne partie de l'Europe continentale.

Le compte fait, pourtant, des circonstances qui, pour elle, présidèrent à l'enfantement du siècle écoulé, l'apparition d'une école belge proprement dite, tient du prodige.

Pour juger équitablement ses étapes, il importe de faire

taire ses préventions, comme ses préjugés, de faire abstraction de ses préférences.

Si l'art ne connaît point de frontières, il n'échappe point non plus aux influences de temps et de milieu. Des enthousiasmes nous surprennent aujourd'hui, dont la sincérité fut pourtant réelle. Ils ne furent sans doute pas étrangers aux réactions d'où naquit le progrès. Mieux vaut encore l'éloge prodigué à tort que la détraction par système. Le temps fait justice de l'un comme de l'autre.

En Belgique, chose à noter, les courants d'opinion, à cause même de l'exiguïté du territoire, se répercutent avec une remarquable puissance. La louange y paraît sans réserve, comme le dénigrement sans mesure; moins qu'ailleurs l'unité préside à la production. Comme l'Italie, au temps de la Renaissance, comme la Hollande, au XVIIe siècle, chaque ville de quelque importance semble constituer un centre artistique à part. La chose est à retenir pour qui prétend juger l'école dans son intégrité. Nous n'avons à considérer ici que ses représentants principaux, ceux dont l'autorité, à défaut d'exemple, a influé sur sa marche plutôt que sur les courants éphémères de l'opinion.

Quel que soit l'avenir réservé à l'école, incontestablement elle a, au cours du siècle révolu, fait preuve non seulement d'une productivité remarquable, mais assumé en Europe une autorité établie par des noms familiers à quiconque s'est tenu au courant du mouvement intellectuel contemporain.

Ceux à qui reviendra la tâche d'écrire l'histoire de l'art en Belgique au XXe siècle, auront à tenir compte de l'effort accompli de notre temps, sous l'empire d'aspirations assez vaguement définies au début.

A nous qui avions à établir la part de notre pays dans le mouvement général des arts, au cours du siècle révolu, le passé est apparu non sans grandeur, l'avenir non sans promesses.

On verra de quelle importance a été pour le progrès la libération de l'artiste des systèmes vieillis. Mal compris, mal appliqué, mal jugé surtout, l'exercice des droits issus de la conquête a été la source de multiples erreurs. Il a, en revanche, manifestement aidé à la réalisation de travaux dignes de figurer avec honneur à la suite de ceux des maîtres dont l'histoire a conservé le renom.

Si peu enclin fût-on d'ailleurs à tenir pour un progrès l'évolution moderne, encore faudrait-il se rendre à l'évidence que parmi les représentants les plus hautement prisés de l'école belge contemporaine figurent, en bon nombre et à bon droit, les initiateurs d'un mouvement réputé à l'origine devoir sacrifier sur l'autel *du vrai* toute préoccupation du beau, toute aspiration au grand.

Ce nous est une joie véritable de constater la part sans cesse plus grande de l'art dans les préoccupations du peuple, comme dans les jouissances intellectuelles de la nation.

*
* *

Le présent ouvrage ne pouvait être qu'une esquisse. Dans ses grandes lignes, il reconstitue la marche assez flottante des arts en Belgique au cours du siècle révolu. L'auteur a pensé qu'il lui appartenait, outre l'appréciation des œuvres, de s'attacher autant que possible aux circonstances ayant présidé à leur éclosion.

A ce point de vue, son travail, il aime à le croire, pourra être une source plus spéciale d'intérêt, même pour le lecteur déjà initié par d'autres lectures à une connaissance plus ou moins parfaite des manifestations de l'école belge moderne [1].

---

[1] A signaler d'une manière toute spéciale, à ce titre, les pages remarquables consacrées à la Belgique dans la *Kunstgeschichte des XIXe Jahrhunderts* (E.-A. Seemann, Leipzig, 1904), par le Prof^r Max Schmidt, d'Aix-la-Chapelle.

Le mot souvent rappelé d'un ministre hollandais : « l'art n'est point affaire d'administration », n'a point trouvé en Belgique son écho. L'action gouvernementale, tout au contraire, s'y affirme avec netteté, sinon toujours avec bonheur. Elle n'a point suffi toutefois à paralyser l'essor d'une production indépendante.

Il importait, dès lors, d'enregistrer tant pour sa valeur propre que d'après ses conséquences, la lutte et le triomphe ultime de beaucoup de ceux que nous avons le bonheur de connaître personnellement, et dont nous avons pu suivre le persistant effort dans la voie du progrès.

Nous ne déposerons point la plume sans exprimer toute notre gratitude à l'éditeur de ce travail. A son obligeance à nous seconder dans l'accomplissement de notre tâche, également à celle de nombreux artistes et amateurs est due l'abondante illustration qui, sans aucun doute, constitue le principal attrait de cette œuvre.

Bruxelles, février 1906.

SOMMAIRES.

Pages.

La Belgique sous les dominations étrangères. — La Belgique sous l'Autriche. — Un prince ami des arts : Charles de Lorraine. — Les artistes affranchis de la tutelle des métiers. — L'invasion française. — La Belgique dépossédée de ses œuvres d'art. — Création des Musées municipaux. — Le premier consul et Mme Bonaparte en Belgique. — La Société des beaux-arts de Bruxelles 115

Réveil artistique. — Le régime impérial. — L'Académie d'Anvers, établissement de l'État (1804). — Influences des principes de David. — Succès de ses élèves belges : Odevaere, grand prix de peinture à Paris. — Gregorius peint le portrait de Napoléon. — P. Van Hanselaere, peintre du roi de Naples. — Les statuaires Robert Calloigne et H.-J. Rutxhiel; l'architecte T.-J. Suys, prix de Rome de France; Van Geel, deuxième grand prix. — Le Salon de 1811. — Glorification de Napoléon à Gand. — Fin du régime français. — Le royaume des Pays-Bas; protection du roi aux artistes. — David en Belgique. — Navez. — L'Académie d'Anvers sous Van Brée. — Importantes créations architecturales. — Roeland : Université de Gand. — Ch. Van der Straeten : Palais du prince d'Orange. — Nic. Rouget : Palais de l'Industrie. — Rude : ses travaux à Bruges. — Damesme : Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. — Séjour de Rude en Belgique. — Mort de David. — Ses anciens élèves. — Action de Navez. — L'Exposition de 1830 : « Les barricades de l'art ». — Le *Bourgmestre de Leyde*, de Wappers 127

Les maîtres du romantisme. — Période romantique. — Vogue de Wappers. — Guillaume Geefs. — Gallait : ses débuts. — Leys. — Parcimonie de l'État. — Wiertz, lauréat de Rome. — *Scène de la Révolution de 1830*, de Wappers. — De Keyser et la *Bataille des Éperons d'or*. — Influences françaises. — Gallait. — Henri Decaisne : *La Belgique couronnant ses enfants illustres*. — De Braekeleer, peintre d'histoire. — Madou 139

La renaissance de l'école flamande. Les tableaux historiques. — Wiertz et le *Patrocle*. — Gallait et l'*Abdication de Charles-Quint*. — De Biefve et le *Compromis des Nobles*. — Slingeneyer et le *Vengeur*. 152

On croit pour le progrès de l'art que les Expositions sont trop rapprochées. — L'accalmie. — Henri Leys et le *Prêche* de 1566. — Institution du Musée de peinture et de sculpture de l'État. — La Révolution de 1848. — Ses conséquences pour l'art belge. — Le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. — L'Exposition nationale des beaux-arts. — La nouvelle génération. — Édouard Hamman : *Vésale*. — J.-B. Van Eycken : *L'Abondance*. — J. Portaels : *La Séche-*

Pages.

ressé en Judée. — Alexandre Robert : *Luca Signorelli peignant son fils mort* 163

Apparition du réalisme. — L'art humanitaire. — Eugène De Block : *Wat eene moeder lijden kan!* — Ch. De Groux : *Le Banc des pauvres.* — Le paysage : ses tendances. — Influences allemandes. — Jacob Jacobs. — Marinus. — Roffiaen. — Kindermans. — Quinaux. — Fourmois. — Le courant hollandais : Roelofs. — Les animaliers : Louis Robbe, Verwée père, Joseph Stevens 171

La sculpture et l'architecture. — La sculpture : Les Geefs, Guillaume : *Monument des martyrs de la liberté;* Joseph : *Statue de Vésale.* — Eugène Simonis : *Statue de Godefroy de Bouillon.* — Paul Bouré : *Prométhée enchaîné.* — Charles Geerts : sculptures religieuses. — Fraikin : *L'Amour captif.* — L'architecture : Salles de spectacles d'Anvers et de Gand. — Les embellissements de Bruxelles. — Le quartier Léopold : T.-J. Suys; l'église Saint-Joseph. — J.-P. Cluysenaar : les Galeries Saint-Hubert, le Marché de la Madeleine. — Fête artistique de 1848 : Alphonse Balat 176

Création à l'Académie de Bruxelles d'un cours de peinture. — L'école officielle et l'école libre. — L'Exposition de Bruxelles de 1851, complément de celle de Londres. — *Les Têtes coupées,* de Gallait. — Représentation brillante des écoles étrangères. — Premier pas vers l'affranchissement du paysage : *Le Moulin à eau,* de Fourmois. — Une « sécession » : l'Académie Saint-Luc 184

Peinture à fresque. — Le réalisme. — *Les Casseurs de pierre,* de Courbet. — Le courant germanique. — La fresque. — Portaels et Van Eycken. — La fête artistique de 1851; sa splendeur. — Cadre grandiose de la distribution des prix 194

L'art naturaliste. — Le Salon d'Anvers (1852). — Artistes anglais en Belgique. — Le Salon de Gand (1853). — Première apparition de l'art naturaliste. — Rosa Bonheur et le *Marché aux chevaux.* — Jules Breton : *Le Retour des moissonneurs.* — G. Brion : *Les Batteurs en grange.* — Israëls : *Les Orphelines.* — Rochussen : *Les Amusements de l'hiver.* — Roelofs : *Vues de Hollande.* — Verlat : *Loups dans la neige se disputant une proie; Buffle surpris par un tigre.* — Gustave Piéron et F. Lamorinière, Belges retour de Barbizon. — J.-B. Van Moer, peintre de vues de Bruxelles. — Délaissement de la peinture d'histoire. — Les Belges à l'Exposition universelle de 1855. — Triomphe de Leys. — Charles De Groux, Alfred Stevens, Madou, Ad. Dillens, Jos. Lies, Alex. Thomas, Alex. Robert, « premier portraitiste de l'Europe », Florent Willems, F. Bossuet, Louis Robbe; un sculpteur naturaliste : Victor Van Hove. — La photographie; son influence. . 202

L'intervention officielle fut stérile. — Un État marchand d'images : *Le Musée populaire de Belgique.* — Les fêtes du XXVe anniversaire de l'inauguration de Léopold Ier; leur éclat sous le rapport de l'art. — L'*Uylenspiegel.* — Salon de 1857 : La note triste. — Lamentations de Louis Alvin : « Le sauve-qui-peut général ». — Abjurations de Van Soust. — Ferdinand Pauwels 220

Pages.

La peinture murale et l'art chrétien absolu. — La peinture murale. — Swerts et Guffens. — Exposition de cartons de fresques allemandes à Bruxelles et à Anvers (1859). — Le budget des beaux-arts de 1860. — Congrès artistique d'Anvers (1862). — Courbet aux prises avec les Idéalistes. — « L'art chrétien absolu ». — Le « prérubénisme ». — L'école de Maltelrugge. — Leys et De Keyser, peintres à fresque 229

Les Académies. — La Belgique à l'Exposition universelle de Londres (1862). — Charles De Groux, peintre d'histoire. — Constantin Meunier, peintre de sujets religieux et historiques. — Dernière exposition de cartons de fresques (1864). — Tentative de réforme dans l'enseignement académique : indignation de Navez. — Van Soust proclame la déchéance de l'école d'Anvers. — Opinion d'un artiste sur les Académies. — Eugène Simonis, directeur de l'Académie de Bruxelles. — L'atelier Portaels. 237

La modernité. — Exposition universelle de 1867. — Alfred Stevens et la « Modernité ». — Dernier triomphe de Leys. — Sa mort (le 28 août 1869). — Influence du maître sur les arts usuels. — Mort de De Groux (1870) 245

L'art libre. — Mort de Navez. — Mouvement en faveur de l'application, sous les auspices de l'État, de l'art à l'industrie. — Congrès de l'enseignement des arts du dessin (1868). — La Société libre des beaux-arts. — Son manifeste ; son organe *L'Art libre* 251

La nature. — Les instructifs. — Henri De Braekeleer. — Alfred Verwée. — Jean Stobbaerts. — Hippolyte Boulenger. — L'école de Tervueren. — Joseph Coosemans : L'école de Genck. — Les Belges de Paris 256

L'école belge renouvelée. — Le portrait. — Navez, Wiertz, Robert, Liévin De Winne, Joseph Pauwels. — Le Salon de 1869. — Représentation brillante des écoles étrangères : française, allemande, hollandaise. — L'école belge renouvelée : Alfred Cluysenaar. — Émile Wauters. — Ed. Agneesens. — Charles Hermans. — Henri Van der Hecht. — J. De Greef 272

Peindre son temps, c'est faire œuvre d'historien (Alfred Stevens). — Rome familière. — Hennebicq. — Eugène Smits. — E. De Jans. — Verbrugge. — Renée Cogghe. — « Peindre son temps, c'est faire œuvre d'histoire ». — Exposition historique de l'art belge : 1830-1880. — Gallait fêté à Tournai 283

Archaïsants et mystiques. — En architecture : Beyaert, Émile Janlet : Façades de l'Exposition universelle de 1878. — Jos. Schadde : Bourse d'Anvers. — J.-J. Van Ysendyck : Maison communale de Cureghem. — En peinture : Victor Lagye. — Louis Hendrickx. — Frans Vinck. — Cleynhens. — T.-J. Canneel. — T. Lybaert. — Les frères De Vriendt. — Pierre Van der Ouderaa. — Ed. Van Hove. — J. Anthony. — Willem Geets 288

Pages.

Les peintres de la lumière sans plus. — Les séparistes. — Émile Claus. — Frans Courtens. — F. Van Leemputten. — Jacques Rosseels. — A.-J. Heymans. — Théodore Verstraeten — Les isolés. — Lévêque. — Eugène Laermans. — J. Leempoels 299

Les indépendants. — James Ensor. — Théo. Van Rysselbergh. — Alb. Baertsoen. — Gust. Den Duyts. — Buysse. — Willaert. — A. Toefaert. — E. Horenbaut. — Alf. Bastien. — Maurice Wagemans. — Victor Gilsoul. 311

La sculpture. — Antoine Sopers. — Félix Bouré. — Paul De Vigne. — Léon Mignon. — Guillaume de Groot. — Ch. Van der Stappen. — Julien Dillens. — Constantin Meunier. — Jacques de Lalaing. — Thomas Vinçotte. — Jef Lambeaux. — Isidore de Rudder. — Charles Samuel. — Paul Dubois. — Victor Rousseau. — Godefroid De Vreese. — La nouvelle génération : Guillaume Charlier. — Pierre Braecke. — Jules Lagae. — Jules Van Biesbroeck. — Jules Gaspard. — Georges Minne 319

(Ce chapitre doit seulement donner un aperçu ; un renseignement complet sur le développement de la sculpture se trouve dans le grand ouvrage d'Olivier-Georges Destrée, *La renaissance de la sculpture en Belgique*, Berlin et New-York, et E.-L. de Taye, *Les artistes belges contemporains.*)

L'architecture. — Le courant de l'architecture conduit par l'habitude. — Choix des matériaux. — Les premières innovations dans l'architecture privée. — Le style Louis XVI. — Beyaert et Janssens : la Banque Nationale à Bruxelles. — Poelaert : la place du Congrès. — Cluysenaar. — La renaissance flamande. — Beyaert : la Douane à Tournai; la Banque Nationale à Anvers. — Le style Louis XIII de Janssens. — Concours de façades ouvert par la ville de Bruxelles pour le nouveau boulevard. — Beyaert et Émile Janlet. — Léon Suys : la Bourse. — J. Poelaert : le Palais de Justice de Bruxelles (1866 à 1883). — E. Baekelmans : le Palais de Justice d'Anvers. — A. Balat : le Palais des Beaux-Arts; l'Hôtel d'Assche (Palais du prince Albert de Belgique). — L'architecture rurale. — L'architecture archaïque. — Charles Albert : le Castel de Boitsfort. — Joseph Schadde : la Bourse d'Anvers; la Station de Bruges. — Jules Van Ysendyck : les documents classés; le square du Petit-Sablon; restauration des maisons de la Grand'Place de Bruxelles. — Victor Jamar : la Nouvelle Maison du Roi (Grand'Place). — J. de la Censerie : l'Hôtel de ville et la Grunthuyse de Bruges. — Joseph Dens : l'Hôtel de ville d'Anvers. — Louis de Curte : le monument de Léopold Ier à Laeken. — Paul Saintenoy : le Pavillon de la ville de Bruxelles à l'Exposition de 1897. — Le nouveau style : Henri Van de Velde. — Paul Hankar. — Horta 335

I

LA BELGIQUE SOUS LES DOMINATIONS ÉTRANGÈRES

La Belgique sous l'Autriche. — Un prince ami des arts : Charles de Lorraine. — Les artistes affranchis de la tutelle des métiers. — L'invasion française. — La Belgique dépossédée de ses œuvres d'art. — Création des Musées municipaux. — Le premier consul et Mme Bonaparte en Belgique. — La Société des beaux-arts de Bruxelles.

Le début du XIXe siècle s'environne, pour la Belgique, d'événements faits pour agir de la manière la plus profonde sur ses destinées. La veille encore autrichienne, elle a vu les cohortes françaises balayer sur leur passage un ensemble d'institutions plusieurs fois séculaires. Les provinces, tant flamandes que wallonnes, et avec elles l'ancienne principauté de Liége, ont pour capitale Paris. Dans les habitudes, dans toute l'organisation politique et sociale, le changement est absolu.

Les Pays-Bas autrichiens n'avaient pas été sans concourir au lustre de la monarchie. Sous la longue et pacifique administration de Charles de Lorraine, beau-frère et lieutenant de Marie-Thérèse, l'activité des Belges avait trouvé à se manifester dans nombre de domaines. Bruxelles, en 1772, était devenue le siège d'une « Académie impériale et royale des sciences et des belles-lettres », encore existante, et, peu après, à l'initiative du lieutenant-gouverneur de Marie-Thérèse, avait été rendue l'ordonnance impériale soustrayant les arts à la juridiction des métiers. Aux termes de la même ordonnance, dans toute l'étendue des Pays-Bas, l'exercice des arts cessait de déroger à la

noblesse. Mesure bien tardive à coup sûr, si l'on songe que Louis XIV, dès 1650, avait rendu un édit d'égale portée, l'édit de Saint-Jean-de-Luz.

En Belgique pourtant la mesure devait rencontrer une vigoureuse opposition. Elle heurtait d'anciennes habitudes, froissait d'anciens préjugés. Dès le 19 décembre 1770, Charles de Lorraine, par une lettre au Conseil de Brabant, avait formulé son programme. « La peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, ces arts intéressants dont personne n'ignore les avantages pour les pays où ils fleurissent, étant considérablement déchus dans ces provinces », disait le lieutenant-gouverneur, « nous avons cru que ce serait un objet digne de notre attention que de tâcher de les y faire revivre. A cet effet, nous avons pris sous notre protection particulière les Académies de ces pays et nous avons porté tous nos soins à les relever par des arrangements propres à faire revivre l'émulation parmi les élèves, à leur former le goût, et à les porter, par degrés, à ce haut point de perfection où autrefois on vit atteindre tant de fameux maîtres qui sont sortis de l'école flamande. Déjà l'Académie d'Anvers commence à sortir de cet état d'engourdissement dans lequel elle avait langui pendant tant d'années, etc. »

De si méritoires intentions devaient, nous l'avons dit, se heurter à l'esprit de routine. Les métiers apportèrent à les contrarier une énergie digne d'une meilleure cause. Aucun artiste, à les entendre, n'avait souffert de la contrainte imposée par les règlements de la corporation. Affranchir les arts serait porter une grave atteinte aux ressources des métiers et paralyser le progrès en ruinant les maîtrises. Les noms illustres de Rubens, de Van Dyck, de Teniers étant invoqués à l'appui de la thèse des défenseurs du privilège, toute tentative d'innovation était représentée comme un outrage à la mémoire glorieuse des chefs illustres de l'école flamande.

Charles de Lorraine voyait, en somme, les choses de plus haut et de plus loin que ses administrés. « L'engourdissement » de l'Académie d'Anvers était chose évidente et d'ailleurs reconnue. Son enseignement, basé sur la routine, pouvait peut-être former des praticiens de quelque adresse, non des artistes. André Lens avait beau passer aux yeux de ses concitoyens pour le premier peintre de l'Europe; Guill.-Jos. Herreyns, en qui s'éteignit le dernier reflet de la tradition rubénienne, accompagner son nom du titre de peintre du roi de Suède; P.-J. Verhaegen mériter les faveurs de l'impératrice douairière, qu'importerait à la postérité?

L'ordonnance impériale du mois de mars 1773 resta, en somme, sans effet appréciable sur la marche des arts dans les provinces belges. Elle eut simplement pour suite de faire passer leur enseignement aux mains des pouvoirs publics. Les encouragements de Charles de Lorraine aux Académies, à ceux de leurs élèves sortis premiers aux concours, créaient à frais modiques des aspirants à la célébrité.

Au gré des artistes, la décadence de l'art tenait uniquement à la pénurie de commandes pour les églises et les chapelles, surabondamment pourvues depuis le XVIIe siècle. Il ne restait dès lors qu'à se croiser les bras. Et comme, d'autre part, les occasions de montrer leurs œuvres faisaient défaut à ces représentants de l'art, leur situation était précaire. Le paysage, les scènes de mœurs, où des confrères de Hollande avaient trouvé l'occasion de tant de chefs-d'œuvre, constituaient à leurs yeux des genres inférieurs. Le portrait, où, de tout temps, une technique habile se joignit à l'amour du vrai pour enfanter des merveilles, les Belges en avaient dès longtemps laissé à d'autres le monopole. Le sceptre échappé des mains de Van Dyck avait été ramassé par les Anglais. Le savait-on seulement en Belgique? Nul, dans tous

les cas, ne songeait à le leur disputer. Le portraitiste P.-J. Lion (1729-1819), d'origine dinantaise, connut de passagers succès au delà du détroit; plus tard, peintre en titre de l'impératrice et de Joseph II, il vécut principalement à Vienne et ne revint au pays natal que pour y mourir presque ignoré.

De tout temps, en Belgique, les suffrages de la foule sont allés à la peinture. La sculpture pourtant y compte un passé nullement dépourvu d'éclat. A défaut d'œuvres monumentales dont le pays n'offrait guère l'occasion, la statuaire concourait avec zèle à la décoration des édifices religieux. Des mausolées de prélats, dans les cathédrales, sont fréquemment des œuvres remarquables. C'est principalement à l'étranger pourtant que se signalent les sculpteurs belges. En Italie, en Allemagne, en France, en Angleterre se rencontrent les productions des P. Verschaffelt, des Scheemaekers, des Nollekens, des Tassaert, des Van Poucke. Ces œuvres sont, par le fait même, de portée plus haute, et certes y aurait-il injustice à ne point classer Van Poucke, de Dixmude, et Godecharle, de Bruxelles, à un rang plus élevé que leurs contemporains maniant le pinceau. Nous reverrons Godecharle à l'œuvre. Il eut pour destinée, après avoir assisté à la chute du régime autrichien, de survivre à toute la période française en Belgique, d'y voir naître et finir le régime des Nassau, d'assister, enfin, octogénaire, à l'avènement de la monarchie belge.

Les rares constructions monumentales élevées en Belgique au cours du XVIIIe siècle portent l'empreinte exotique très prononcée. Un architecte français, Guimard, est l'auteur des plans d'une partie notable des constructions avoisinant le Parc de Bruxelles, dont un architecte autrichien, Zinner, donna le tracé. D'autres artistes associés par Charles de Lorraine à la construction de son palais, dont une partie subsiste, étaient venus de Vienne.

Parmi les nationaux, deux hommes d'un talent sérieux se mirent en relief : Louis-Joseph Montoyer, mort à Vienne en 1800, et Laurent-Benoît Dewez, mort en 1812. Celui-ci s'était formé à Naples sous Vanvitelli.

Que les conceptions de ces maîtres se distinguent par la franchise de leur type national, nous ne songerons pas à le soutenir. Avant tout elles portent l'impression de leur temps et se ressentent de l'influence autrichienne : du Louis XV sans grâce ; du Louis XVI sans légèreté.

La mort de Charles de Lorraine fut suivie, à brève échéance, de l'effondrement de ce qu'avait cherché, avec un zèle louable, à édifier le prince.

La monarchie autrichienne, déchue en la personne de Joseph II par la Révolution brabançonne, ne reprit possession de ses anciens États qu'à la veille de la conquête française. A peine, faut-il le dire, les préoccupations d'art à ce moment étaient inexistantes.

Albert de Saxe-Teschen, l'époux de Marie-Christine, gouvernante générale des Pays-Bas, était un amateur d'art éclairé. La précieuse collection « Albertine », formée en grande partie en Belgique, le prouve à suffisance. Divers artistes, dont Lens, furent appelés à concourir à la décoration du château de Schoenenberg (château actuel de Laeken). Le prince, assurait-on, en avait été l'architecte. Le moment était des plus favorables. Chose digne d'être notée, cependant, ce fut au cours des années 1789 et 1792 que, successivement et en dehors de toute intervention officielle, eurent lieu les premières expositions. Elles avaient eu pour promotrices, à Anvers, la « Société des beaux-arts », encore florissante ; à Gand, l'Académie. A quelques expositions près, les noms des participants sont obscurs. On peut se borner à citer, dans la première ville, B.-P. Ommegank ; dans la seconde, Ch. Van Poucke, le statuaire, et J.-B. Suvée, peintre, originaire de Bruges. Le Salon de Gand comprenait jusqu'à des

cadres de corsets ! — Un sujet était mis au concours entre les exposants. — Huit peintres, quatre sculpteurs, aujourd'hui bien oubliés, répondirent à l'appel des organisateurs. Un appareil considérable environnait la distribution des prix. Les carrosses du grand bailli, des échevins, de l'évêque conduisaient les lauréats, précédés de timbaliers et de trompettes à cheval, à travers les rues principales de la ville ; les cloches sonnaient à toute volée.

Moins de six mois après la première exposition, la Journée de Jemappes venait de fond en comble bouleverser l'ordre de choses établi. Une de ses premières conséquences fut la réouverture de l'Escaut, fermé à la navigation depuis le Traité de Munster. Un décret de la Convention nationale suffit à la réalisation d'une mesure devant laquelle avaient échoué les libérales intentions de Joseph II.

Le régime français ne devait pas s'établir sans trouble chez un peuple pour qui le mot *liberté* avait jusqu'alors paru inséparable du mot *privilège*. La Révolution brabançonne l'avait trop clairement prouvé. Henri Van der Noot, son tribun réfugié à Londres, allait jusqu'à signaler l'affranchissement de l'Escaut comme devant être néfaste à la Belgique.

Inutile de parler des arts. Un seul artiste de quelque valeur s'était fait connaître au cours de ces périodes troublées : Andr.-Bern. de Quertenmont, auteur d'un « Recueil des portraits de nos seigneurs les États de Brabant », publié en 1790. Dessinateur adroit, Quertenmont possédait l'art d'enguirlander ses modèles, si l'on en juge par la dédicace de son travail : « La Postérité instruite de ce que vous avez fait pour elle, en jouissant comme nous du fruit de votre courage et de votre zèle pour le salut public, Nous enviera l'avantage de vous avoir connus en personne et Elle désirera jouir des traits dont le temps destructeur le priverait, si l'Art n'en prévenait l'effet ».

Il y a là évidemment un reflet de la grande éloquence très en honneur à Paris.

L'ancienne principauté de Liége constituait un centre artistique nullement indigne d'attention. Dès l'année 1779, la « Société libre d'Émulation », encore existante, organisait dans ses locaux et sous le patronage des princes-évêques des expositions annuelles. Les œuvres issues du pinceau et du burin liégeois contrastent avantageusement avec celles produites à la même époque par les artistes des villes flamandes. Nic.-Henri Fassin (1728-1811), Léonard Defrance (1735-1805), indépendamment de plusieurs autres, sont essentiellement dignes de l'attention des curieux. La Galerie grand-ducale de Gotha, sous la signature de Defrance et la date de 1782, nous montre une œuvre de tous points remarquable : un épisode de la suppression des couvents à Liége sous Joseph II [1]. D'autres peintures du même artiste au Musée de sa ville natale font connaître en leur auteur un peintre de très sérieux mérite.

Ce fut pour les provinces nouvellement conquises chose imprévue et douloureuse de se voir dépouiller, au profit du Louvre, de la fleur de leur patrimoine artistique. La riche parure des hôtels de ville, des églises, des établissements corporatifs et charitables, s'en aller grossir l'ensemble des splendeurs accumulé à Paris par la conquête. Les artistes avaient désormais la partie belle ; ils allaient pouvoir produire en abondance. Par malheur, les corporations étaient dissoutes et le culte aboli.

Et cependant la disparition des chefs-d'œuvre « trop longtemps souillés par l'aspect de la servitude », allait donner naissance à un mouvement prononcé en faveur des

---

[1] Cette page intéressante ne doit pas être confondue avec une autre du même auteur, reproduite en gravure par Guttenberg. Nous ignorons où se trouve cette dernière.

arts. Les commissaires de la République avaient accompli leur tâche avec zèle et non sans compétence. On peut dire que peu d'objets de valeur échappèrent à leur mainmise. Le surplus, d'ordre secondaire, mais non toujours dénué d'intérêt, devint, dans les chefs-lieux des départements, le noyau des Musées, dus à l'initiative du pouvoir local, mus par cette considération louable, mais étrange, après la disparition des meilleurs éléments, qu'il importait de « favoriser et de développer le goût et le génie des jeunes artistes »; les municipalités firent appel aux hommes les plus entendus pour réunir les éléments des nouvelles collections départementales. L'Académie d'Anvers était fermée. Un groupe d'artistes, dont le plus notoire était B.-P. Ommeganck, multipliait les démarches pour arriver à sa reconstruction. Le peintre était vaillamment secondé par le Commissaire du Directoire, le citoyen Dargonne, lui-même artiste et qu'un long séjour en Belgique avait familiarisé avec les choses locales. « La nation française », écrivait Dargonne au ministre, « peut seule rétablir dans tout son éclat une académie créatrice de quantité d'hommes illustres, dont les ouvrages ont servi de modèles aux premiers peintres de l'Europe. Par droit de conquête, elle a enlevé leurs chefs-d'œuvre; elle est trop juste et trop généreuse pour ne pas faciliter à leurs successeurs les moyens de produire de nouveaux artistes qui, loin d'exciter la basse jalousie, puissent entretenir entre les peintres des deux nations qui, désormais, n'en font qu'une, ce sentiment sublime, cette émulation précieuse qui, seuls, sont propres à conduire l'artiste au degré de perfection auquel l'art peut atteindre ». L'Académie rouvrit ses portes le 29 prairial an IV (17 juin 1796).

De Liége, le préfet Demonsseaux écrivait au ministre à peu près dans les mêmes termes : « L'aptitude des Liégeois pour les arts », disait le haut fonctionnaire, « est généralement reconnue. Sous un gouvernement qui négli-

geait entièrement l'instruction publique, incapable de répandre le moindre encouragement, ils cultivaient la musique et la peinture avec cette vive passion, présage certain des grands succès. Aujourd'hui de jeunes artistes se font remarquer, ils promettent d'atteindre les grands maîtres qu'ils ont pris pour modèles ».

Bientôt s'ouvrait à Gand le deuxième Salon de peinture. Les artistes étaient conviés, cette fois, à participer à un concours dont, signe des temps, le sujet était un épisode de « l'histoire héroïque de la Grèce », *Œdipe à Colone.*

Depuis le temps où Lens voyait l'Académie d'Anvers s'insurger contre sa proposition de faire dans l'enseignement une part plus large à l'étude de l'antique, ces vues avaient fait du chemin. Winkelmann et Raphaël Mengs n'étaient pas ignorés en Belgique. Dès l'année 1776, Lens lui-même avait fait paraître son livre sur les *Costumes des peuples de l'antiquité,* source à laquelle Talma dut ses plus sûres informations sur le costume des Latins. Avant d'être effectivement conquise par la France, la Belgique avait subi sa loi dans le domaine du goût. Nombre de Belges, particulièrement des sculpteurs, recevaient dans les ateliers parisiens un complément d'éducation.

Plusieurs connurent à Paris même le succès. Suvée fut de l'Académie française dès l'année 1780; les jeunes Flamands rêvaient de marcher sur sa trace. Un d'eux, Mathieu Van Brée, d'humble souche anversoise, encouragé par quelques distinctions remportées à l'Académie de sa ville natale, s'en fut, moins léger d'ambition que d'argent, poursuivre ses études dans la capitale. Élève de Vincent, il tempéra le rigorisme de David par une certaine recherche de grâce et une certaine liberté dans le maniement du pinceau. En 1797, il fut au nombre des aspirants au prix de Rome, remporté par Guérin. Son nom eut quelque retentissement. On s'ingénia à signaler en ce nouveau citoyen français, un descendant des coloristes de son pays. Médiocre

peintre, mais parfait courtisan, VAN BRÉE, après le 18 brumaire, consacra son pinceau à la glorification du premier consul. Rêvant de continuer Rubens, il voulut essayer ses jeunes forces en une page allégorique à la gloire du régulateur de la France : Bonaparte au bord de la mer, appuyé sur le globe, contemple l'horizon où apparaît l'Angleterre environnée de sombres nuages. Dans le ciel, les Parques; Atropos, la plus redoutable, sommeille, tandis que Lachésis file des jours de gloire, etc. Cette œuvre devint le point de départ de la fortune du jeune Anversois. Offerte à Joséphine, elle valut à son auteur de nombreuses commandes.

Au mois de juillet 1803, accompagné de son épouse, celui que, dès lors, on s'accoutumait à nommer NAPOLÉON LE GRAND, visitait la Belgique. Les villes se disputèrent l'honneur de l'acclamer.

L'accueil à Bruxelles fut à ce point chaleureux, que le premier consul étendit son séjour au delà de la limite fixée par le protocole. A Anvers, l'entrée par l'Escaut fut importante; Van Brée fut chargé d'en consigner le souvenir en une toile encore conservée à Versailles.

Les fêtes passées, les villes étaient retombées dans le marasme. En quelque mesure pourtant les arts se ressentirent de cette rencontre momentanée des populations et du héros du jour. Anvers n'avait à lui montrer que les épaves de sa splendeur artistique. Pourtant elle tint à faire honneur à son renom. Bruxelles avait offert à la citoyenne Bonaparte, une superbe robe en dentelle; Anvers lui fit solennellement hommage d'une peinture de BALTH.-P. OMMEGANCK : c'était un site des environs de Spa. Le maire parla de la protection éclairée dont le premier consul environnait les arts, ce qui, à Anvers, n'était vrai qu'en partie, le décret du 14 fructidor an VIII ayant exclu la ville du bénéfice d'un Musée. Bruxelles, en revanche, l'unique cité belge admise à cette faveur, crut devoir faire un effort

pour réveiller les arts de leur trop long sommeil. On décida d'organiser, au Musée même, une exposition d'œuvres contemporaines de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure. « Cette exposition », dit la préface du catalogue, « se renouvellera chaque année le 2 thermidor, époque immortelle de l'arrivée du premier consul à Bruxelles. C'est à ses bienfaits que cette commune est redevable d'un Musée. Puissent les modèles qu'il présente à l'émulation des artistes justifier l'attente de celui qui s'est occupé de leur gloire et de leurs succès ».

Le Salon organisé par la « Société de peinture et de sculpture de Bruxelles » compta une vingtaine de participants, représentés par quarante-sept envois. Les dimensions des œuvres ne sont pas indiquées; en revanche, les commentaires dont s'accompagnent fréquemment leurs titres sont de nature à inspirer des doutes sur la portée de plusieurs d'entre elles. L'exposition ne se renouvela point.

Parmi les exposants figuraient le peintre P.-J.-C. François et le sculpteur Godecharle. François, né à Namur en 1759, avait reçu sa première initiation à Charleroi, où professait un certain De Blocq, d'Anvers. A l'Académie de cette dernière ville, le jeune peintre devint l'élève préféré de Lens, lui-même de souche namuroise. Successivement en France, en Allemagne, en Italie, il poursuivit ses études. Les œuvres de François, répandues dans nombre d'églises et de Musées, représentent leur auteur comme un maître d'assez étroite surface. Son influence fut néanmoins considérable. Au cours d'une carrière extraordinairement longue, — elle prit fin en 1851, — il put voir ses anciens élèves arriver au premier rang de l'école belge. Navez, Madou et Decaisne passèrent par son atelier.

Godecharle mérite d'être envisagé comme une des figures dominantes de l'art belge de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe siècle. Pensionnaire de

Charles de Lorraine et de Frédéric le Grand, il porta successivement le titre de sculpteur de Marie-Christine et Albert de Saxe-Teschen, de Napoléon et de Guillaume Ier des Pays-Bas. Si ces abondantes protections ne le classent pas au rang des maîtres, il eut certainement en partage des qualités assez rares parmi les statuaires belges. La vaste sculpture qu'il plaça au fronton du palais érigé durant la période autrichienne, pour servir de siège aux séances du Conseil de Brabant, demeure une œuvre de sérieux mérite. Il était dans la destinée de son auteur de la répéter à quarante ans d'intervalle. Détruite par le feu, elle vint reprendre sa place primitive pour décorer, sous le Gouvernement néerlandais, le Palais des États généraux.

Des figures isolées, souvent remarquables; des bustes d'interprétation grave et soutenue autorisent à compter Godecharle parmi les bons maîtres de l'époque. Le buste du premier consul est non seulement de facture remarquable, mais de grand style, chose rare chez les Flamands d'abord, dont l'adresse manuelle ne rachète pas l'absence.

RÉVEIL ARTISTIQUE

Le régime impérial. — L'Académie d'Anvers, établissement de l'État (1804). — Influences des principes de David. — Succès de ses élèves belges : Odevaere, grand prix de peinture à Paris. — Gregorius peint le portrait de Napoléon. — P. Van Hanselaere, peintre du roi de Naples. — Les statuaires Robert, Calloigne et H.-J. Rutxhiel; l'architecte T.-J. Suys, prix de Rome de France; Van Geel, deuxième grand prix. — Le Salon de 1811. — Glorification de Napoléon à Gand. — Fin du règne français. — Le royaume des Pays-Bas; protection du roi aux artistes. — David en Belgique. — Navez. — L'Académie d'Anvers sous Van Brée. — Importantes créations architecturales. — Roeland : Université de Gand. — Charles Van der Straeten : Palais du prince d'Orange. — Nic. Rouget : Palais de l'Industrie. — Rude : ses travaux à Bruges. — Damesme : Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. — Séjour de Rude en Belgique. — Mort de David. — Ses anciens élèves. — Action de Navez. — L'Exposition de 1830 : « Les barricades de l'art ». — Le *Bourgmestre de Leyde*, de Wappers.

Van Brée, dès son retour, s'était vu décerner les honneurs du triomphe, quand, le 19 thermidor an XII (7 août 1804), un décret pourvut à la réorganisation de l'Académie d'Anvers; il fut, avec Herreyns, promu directeur, chargé de cours, alors très important, de l'antique. Ses aptitudes professorales étaient, paraît-il, remarquables, à en juger par quelques pages louangeuses de Wiertz, son ancien élève.

L'Académie, soutenue désormais par les pouvoirs publics, allait s'affirmer comme puissance. A côté de Herreyns et de Van Brée professaient B.-P. Ommeganck et d'autres encore, de noms sans écho. Le fait toutefois d'une subvention de l'État d'un logement accordé au directeur sont choses à retenir. En suite de l'hommage rendu au passé de l'école, il y avait là l'indice d'un souci de sa prospérité fait pour surprendre de la part d'un régime centralisateur. Au moment où Van Brée, comme sanction de succès, en

quelque sorte officielle, obtenait une chaire à l'Académie de sa ville natale, un élève de David, le Brugeois Jos.-Désiré Odevaere, était proclamé lauréat du grand concours de peinture. Les *Annales* de Londres consacrent des lignes élogieuses à sa toile, la *Mort de Phocien,* inspirée directement de la *Mort de Socrate,* de David, chose inévitable, en quelque sorte. A un autre Brugeois, Alb.-J.-F. Gregorius, élève de David en 1802, était réservé l'honneur de peindre le *Portrait de Napoléon.* Jos. Paelinck, né en 1781, à Oostacker, près de Gand, à son tour disciple du peintre des *Horaces,* ne tardait pas à devenir premier professeur de l'Académie de Gand, et le jeune Cels, de Lierre, après avoir joui des leçons de Suvée, se préparait, par un long séjour en Italie, à trouver dans les Pays-Bas une réputation. Directeur de l'Académie de Tournai, il fut, comme tel, appelé à diriger les premiers pas de Gallait dans la carrière artistique. Rappelons, enfin, le Gantois P. Van Hanselaere, autre élève de David en 1809, devenu peintre du roi de Naples. On voit de lui au Musée de Gand un *Port* distingué. En résumé, la Belgique flamande, comme la Belgique wallonne, n'était en matière d'art qu'une succursale de la France. Déshérité était le jeune homme dont l'éducation ne trouvait son complément dans l'atelier de quelque maître parisien en renom. Aux moins favorisés du sort, les municipalités facilitaient le voyage. Elles en étaient récompensées d'ailleurs.

Quatre fois en huit ans, de 1804 à 1812, le prix de Rome échut à des Belges : Odevaere et R. Calloigne, de Bruges, celui-là peintre, celui-ci sculpteur; Henri-Joseph Ruthiel, de Stavelot, sculpteur également, élève de Houdon ; T.-J. Suys, d'Ostende, enfin, architecte. Citons encore le Malinois J.-L. Geel (1787-1852), second prix de Rome comme sculpteur en 1814.

Les Salons de Gand prenaient une importance considérable. Bisannuels, ils étaient comme le point de rencontre

des artistes des diverses villes du pays. Le concours à sujet imposé était accessible aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes de l'Empire. Le jugement était déféré « aux artistes qui soutiennent par leur valeur la gloire de l'école belgique ». La liste des lauréats démontre que, pour plusieurs, l'obtention du prix fut le point de départ d'une carrière féconde.

A Bruxelles, au mois de novembre 1811, s'ouvrit le premier « Salon de concours », de la Société des beaux-arts. La presse constate à son propos que « le goût pour les productions des beaux-arts, surtout pour celles de la peinture, est devenu si général, qu'il vient de produire, comme par une espèce de prodige, une souscription pour leur encouragement ». Toutefois, comme qualité, le Salon était jugé médiocre. « Si l'on excepte M. le Prof^r Herreyns, les principaux artistes flamands ont depuis longtemps abandonné les traces de ces grands modèles, Rubens, Van Dyck, Jordaens. Et tout occupés de la partie idéale de l'art et de l'imitation des statues antiques, ils ont substitué, pas à pas, des compositions froidement composées, surtout les vases étrangers, et une couleur fade, sans effet ni vérité, aux compositions pleines de feu et de génie, au coloris vrai et vigoureux et au clair-obscur magique qui distinguaient si éminemment les ouvrages des hommes célèbres qui ont illustré l'école flamande ».

Ainsi s'exprimait un juge compétent, J. de Burtin. La seule ambition des jeunes Belges était de suivre les traces de David. La vaste toile de Van Brée, *Les Jeunes Athéniens et Athéniennes désignés par le sort pour être dévorés du Minotaure,* était, avec l'élégance de la forme et la correction du dessin en moins, une œuvre de Lethière. Et le peintre, dans sa brochure explicative, n'oublie pas de glisser quelques phrases à la louange de l'empereur : « ... devant les lauriers éclatants duquel tous ceux que l'antiquité a décernés se flétrissent et s'oublient ». Le rôle

essentiel de l'art était, en apparence, de mériter les faveurs du souverain. Le sujet du concours de la Société des arts de Gand, pour 1810, est typique : « L'immortalité prenant des mains de la sculpture le buste de S. M. l'empereur Napoléon, pour le placer dans son temple parmi les héros les plus illustres de l'antiquité et des temps modernes ».

En 1811, une entente s'établit, à la proposition de Van Brée, entre Anvers, Bruxelles et Gand, pour l'alternance des expositions dans chacune de ces trois villes. « C'est ainsi qu'au milieu même de la guerre nous jouissons, dans nos heureuses contrées, des bienfaits de la paix », écrit à ce propos un journal du temps.

Si les artistes belges se plaisaient à glorifier le régime impérial, celui-ci, en retour, se montrait ménager pour eux de ses faveurs. A ce point de vue, tout au moins, les événements de 1815 n'influèrent que secondairement sur leur situation. Le nouvel État, issu des délibérations du Congrès de Vienne, avait pour capitales et pour sièges alternatifs des pouvoirs, Bruxelles et La Haye. De même que, durant les Cent-Jours, la Belgique avait servi d'asile à Louis XVIII, elle devint bientôt le lieu de refuge des proscrits de la Restauration. « Le Parc de Bruxelles, ce vieux consolateur des proscrits », d'après un auteur, « voyait affluer dans ses ombrages les grandeurs déchues ». Sieyès, Cambocérès, David, Mme Tallien en étaient des assidus. Pour l'auteur des *Sabines,* la Belgique, lui-même se plaisait à le dire, devenait une seconde patrie. Ses anciens disciples, Odevaere, Paelinck, Van Hanselaere, Navez étaient devenus les apôtres de son évangile : les jeunes artistes, à l'envi, couraient s'enrôler sous sa bannière. Les Académies n'étaient que des succursales de son atelier. Ce n'était pas uniquement en France que la rotule des Atrides, selon la pittoresque expression de Charlet, devait se faire sentir à travers la culotte des laboureurs. L'aspirant peintre était soumis à un long stage,

consacré à l'étude du dessin. Sauf à Anvers, l'enseignement de la peinture ne figurait au programme d'aucune école publique.

A Bruxelles, l'administration communale mettait à la disposition de David une salle de l'Hôtel de ville pour l'exécution de la seconde toile du *Sacre*. Gand faisait frapper une médaille d'or en l'honneur du peintre. Des contemporains nous ont raconté qu'au Théâtre de la Monnaie, sa stalle était jalousement respectée. De tout point des protestations s'élevaient si quelqu'un de mal renseigné en voulait prendre possession. Écrivant de Bruxelles à Gros, en 1817, le maître lui donne l'assurance que jamais il n'a été plus heureux. « Je travaille comme si je n'avais que trente ans ». Dans une autre lettre on relève ce passage : « Ne me suis-je pas avisé de viser à la couleur! Et moi aussi je veux m'en mêler, mais c'est trop tard. Si j'avais eu le bonheur de venir plus tôt dans ce pays, je crois que je serais devenu coloriste. Ce pays y porte; tout ce qui vous entoure est d'un ton admirable et, dans ce pays, ceux même qui exercent notre art, sans être de grands peintres, ont un coloris que Messieurs les Français sont bien éloignés de posséder ». L'aveu est à retenir. Sous l'influence de son nouveau séjour, le maître arrivait, dans une mesure relative, à modérer son exclusivisme. Les Grecs et les Romains ne régnaient plus sans partage. Depuis le rétablissement du culte, quantité de Belges avaient trouvé à placer leurs œuvres dans les églises, et les fastes de l'histoire nationale étaient, pour plusieurs, un sujet de fréquents travaux. Le roi, du reste, intervenait pour encourager à persévérer dans cette voie.

Il commandait à Odevaere l'*Union d'Utrecht;* l'épisode du *Prince d'Orange blessé à Waterloo;* la *Bataille de Nieuport,* où Maurice de Nassau avait triomphé des Espagnols. A Van Brée, il demandait l'*Acte de dévouement du bourgmestre de Leyde pendant le siège de 1574,* toile de

20 pieds sur 15, où l'auteur donne une pauvre idée de ses aptitudes. Pourtant son influence sur la marche de l'école flamande fut sérieuse. WIERTZ consigne dans une page émue le souvenir de son enseignement : « C'était », dit-il, « une chose admirable que l'Académie d'Anvers en 1822, quand le bon vieux Herreyns en était le directeur et que Math. Van Brée, alors plein de vigueur et de santé, en était l'âme tout entière. Si l'ancienne école flamande tient une des plus belles palmes de la peinture, elle peut aussi se vanter d'avoir eu à notre époque la première Académie du monde... Cette grande et ingénieuse boussole des beaux-arts, une seule tête l'avait rêvée, une seule main l'avait réalisée. Van Brée était la lumière, le rayon de soleil qui, à chacune de ces âmes pleines de sève et d'avenir, distribuait sa part de feu sacré... Qui n'a point vu l'Académie d'alors, ne sait pas ce que peut l'intelligence d'un seul homme sur un millier d'intelligences ».

Dans l'architecture et la sculpture, la Hollande ne songeait pas à disputer à la Belgique la prééminence. Le roi se préoccupait de voir les arts concourir au lustre de son règne. L'institution du concours de Rome, en 1817, allait servir de stimulant aux efforts des jeunes artistes. Entre ceux qu'on appelait les « maîtres » étaient réparties des commandes de bustes de personnages fameux, des toiles historiques. Les expositions annuelles permettaient à la foule de mesurer le chemin parcouru, tout au moins de constater la direction suivie. Les événements politiques, on le voit, n'étaient pas restés sans influence sur la marche des beaux-arts.

Les églises avaient en grande partie récupéré leurs richesses. De leur contemplation allaient se dégager des enseignements dont l'influence bientôt serait souveraine. Si, au Salon de 1820, David put voir la plupart des distinctions tomber en partage à ses élèves : PAELINCK, Mlle FRÉ-

MINET, bientôt Mme RUDE, et HENRI DECAISNES, pour l'histoire; MICHEL STAPLEAUX, pour le portrait, et jusque dans la peinture de genre à GEIRNAERT et DONY, formés sous Paelinck et Odevaere. Le maître vécut assez pour voir la foule prodiguer ses éloges à des travaux qui, sans doute, à Paris, n'eussent mérité que son dédain. Applaudissant au succès remporté au Salon de 1821 par le *Marché d'Amsterdam,* de PAUL NOËL, il donna publiquement l'accolade au jeune peintre.

La Belgique, bien plus que la Hollande, bénéficiait en matière d'art des conditions nouvelles d'existence nées de sa réunion aux provinces septentrionales. Dès l'année 1818, l'architecte LOUIS ROELANDT, formé à l'Académie de Gand, traçait les plans du Palais de l'Université, signalée encore par Burckhaerdt, en 1842, comme le plus splendide monument universitaire de l'Europe. Roelandt avait été à Paris le collaborateur de Percier et Fontaine. Leur influence se fait manifestement sentir dans son œuvre. A la même époque, CH. VANDERSTRAETEN, architecte du roi, élevait le pavillon de Tervueren donné au prince d'Orange par la Nation. RUDE, à ce moment, séjournait à Bruxelles. Il orna la salle de bal d'admirables bas-reliefs de l'*Histoire d'Achille,* sans parler d'un ensemble d'autres sculptures réparties entre les diverses pièces de la construction. En 1823, Vanderstraeten donnait les plans du Palais du prince d'Orange, devenu le Palais des Académies, édifice dont la froideur n'exclut point la majesté et à la décoration intérieure duquel Rude encore prit part.

SUYS, d'Ostende, ancien pensionnaire du Gouvernement français à Rome, et comme Roelandt, élève de Percier, concourait à l'embellissement de la capitale en élevant la *Porte Guillaume,* arc de triomphe dont la démolition, en 1838, fut un pur acte de vandalisme. Suys élevait les *Serres du Jardin botanique,* ensemble monumental, connu de quiconque a visité Bruxelles. Un mot, enfin, du *Palais*

de l'Industrie, local actuel de la Bibliothèque royale, inauguré par le souverain peu de mois avant sa chute.

Ce grand ensemble, légèrement modifié, est de l'architecte Nicolas Roget. Les galeries du Musée de peinture, le Théâtre de la Monnaie, conception architectonique du français Damesme, inauguré en 1819, sans parler de diverses constructions privées à Bruxelles et en province, attestent la vitalité d'une période qui devait être les préludes d'une phase de l'école belge, très digne de l'attention de l'historien.

Dans l'architecture, comme dans les autres arts, la vogue était au style classique. Un retour aux traditions du moyen âge ou à la Renaissance, possible sans doute, fut resté sans écho. On sait à quelles absurdités donnait lieu l'interprétation gothique, et quant aux sujets du XVIIe siècle, il suffit de mentionner la *Mort de Rubens,* par Van Brée (Musée d'Anvers), pour évoquer le souvenir d'une des pages les plus malencontreuses issues d'un pinceau belge.

Entre les interprètes du gothique, l'architecte brugeois, J.-B. Rude, mérite un éloge particulier. Respectueux du passé monumental de son admirable ville, il sut lui conserver plus d'un monument fameux, à commencer par la restitution de la précieuse cheminée du Franc, du Palais de Justice à Bruges.

Bien au delà des peintres, les sculpteurs se signalèrent sous le régime hollandais. Le Brugeois Robert Calloigne, lauréat du grand concours à Paris, porta le titre de sculpteur du roi. Ancien élève de Chaudet, il fut l'auteur d'une figure que le moulage a rendu populaire, *Vénus à la coquille.* Le Malinois Jean-Louis Van Geel, élève de David, fut l'auteur du *Lion de Waterloo* et porta le titre de sculpteur du prince d'Orange. Il existe de lui des bustes remarquables au Musée de Bruxelles. Avec Rude, il eut en partage la plupart des travaux du jour. A Malines, appartient, par la naissance et la première éducation,

J.-B. De Bay, dont la carrière s'écoula presque entièrement en France, comme celle de Mathieu Kessels, de Maestricht, s'écoula principalement à Rome. Kessels mérite de compter parmi les sculpteurs distingués de son temps. Ses œuvres se signalent par leur conception élevée autant que par la grandeur de style. Disciple et collaborateur de Thorwaldsen, ce fut lui, dit-on, qui exécuta les bas-reliefs du *Jour* et de la *Nuit*. Le *Discobole,* de Kessels appartenant au duc de Devonshire, mérite d'être envisagé non seulement comme l'œuvre capitale de son auteur, mais comme un des morceaux de sculpture les plus sérieux du temps. Kessels mourut à Rome en 1836, à peine âgé de 51 ans. Il venait d'être appelé aux fonctions de professeur de sculpture à l'Académie de Bruxelles. Son œuvre fut le noyau du Musée de sculpture de l'État.

La mort de David, arrivée aux derniers jours de 1825, fut envisagée par les Belges comme un deuil national. Une souscription s'organisa pour élever un tombeau à l'illustre proscrit, et Odevaere, en des paroles d'une véritable éloquence, revendiqua pour les Belges l'honneur de conserver la dépouille du grand peintre. « A la suite de discordes civiles », dit son manifeste, « le Dante expira banni de sa patrie et le siècle qui l'avait vu mourir n'était pas écoulé que Florence réclama, mais en vain, ses dépouilles, dont Ravenne, son dernier exil, s'enorgueillit encore aujourd'hui. Que Bruxelles aussi s'honore de conserver celles de David... Et si un jour un autre Médicis vient redemander ses restes chéris, on lui répondra, comme le Sénat de Spolète le fit à Laurent de Médicis qui réclamait l'honneur d'élever un monument à Lippi dans Florence : « Nous sommes fiers de montrer la tombe de David, qui » passa au milieu de nous ses dernières années et guida nos » artistes dans la carrière des talents ».

Pour haute et sincère que fut la vénération dont aimaient à l'environner ses anciens élèves, le public et eux-mêmes

saluaient surtout en lui l'ancêtre, l'homme par qui la France s'était élevée à des hauteurs jusqu'alors inconnues, dont le pinceau avait immortalisé les fastes de l'Empire. Pour la France, sa disparition, loin du sol natal, comme celle de Napoléon lui-même, équivalait à une apothéose.

En Belgique, on l'a vu, la plupart des maîtres en évidence avaient passé par son école; ils aimaient à le proclamer, ce qui, du reste, ne les empêchait pas de revenir avec une certaine complaisance au passé de la nation illustrée par des maîtres à elle, dont il leur appartenait de propager le culte parmi la jeunesse. André Lens, qu'on se plaisait à surnommer le « Régénérateur de la peinture en Belgique », avait dû son principal prestige à l'illusion qu'en ses œuvres « le dessin noble et correct des maîtres italiens s'unissait au coloris brillant et vigoureux de Rubens ». Odevaere, un des fervents de David, ne se montre point aveugle dans ses écrits sur le côté vicieux de plus d'une des pratiques mises à la mode par le système académique. L'habitude de faire des *traits,* « qui ne peut qu'engendrer un dessin raide, sans vie et sans souplesse », est de sa part l'objet de sévères critiques. L'oubli ne devait pas se faire d'une façon soudaine sur les préceptes servant de base à l'enseignement du chef de l'école française. Depuis plus de dix ans déjà, un ancien élève de David, Fr.-J. Navez, de Charleroi, avait fixé l'attention par des travaux empreints d'une sévérité de style aussi peu habituelle aux Flamands que l'absence de charme de ses colorations. Navez, néanmoins, eut la vogue et, à certains égards, la mérita. Sans rivaux parmi les Belges comme portraitiste, il a laissé dans cette classe de productions des pages empreintes d'un très grand caractère et qui suffiront à sauver son nom de l'oubli. Le *Portrait de la famille de Hemptinne,* peint à Bruxelles en 1816, au lendemain du retour de son auteur de Paris, ne laisse aucun doute sur la puissance avec laquelle avait agi sur le

jeune Belge l'enseignement du maître et son contact avec Ingres, Léopold Robert, Schnetz, Léon Cogniet, etc. Sous les inspirations de David, ayant dépassé la trentaine, il n'hésita pas à entreprendre le voyage d'Italie, comme pensionnaire de la Société des beaux-arts d'abord, du roi ensuite.

Rentré au pays, il y rapportait un amour sans bornes, et qui devait durer autant que lui, de tout ce qui appartenait à l'art ultramontain. Rome était le pays de ses rêves. Avec quelle émotion il en parle dans ses lettres, avec quelle indifférence, pour dire le moins, il parle de l'art de son pays! « Je ne te parle pas de la peinture qu'on fait ici », écrit-il à un ami de France, au mois de juillet 1822. « Excepté Paelinck, le reste est nul. Les anciens peintres que l'on trouve dans les Musées ou les Cabinets ne me plaisent pas davantage. Des Rubens, des Van Dyck, des Hollandais, etc., j'en ai plein le... dos. Une tête gravée d'après Raphaël me fait plus de plaisir que tout cela. Tu vois, mon cher ami, que je jouis peu des arts dans ce pays ».

Navez eut à Bruxelles un atelier d'études des deux sexes, plus fréquenté qu'aucun autre de la Belgique. Comblé d'honneurs, il se résigna à y fixer sa résidence après avoir conçu le projet de vivre à Paris ou à Rome. Bientôt le roi lui demandait son portrait en pied, destiné à occuper une place dans la série des personnages décorant la galerie dite de « Waterloo » à Windsor. Le morceau est absolument remarquable et, sans conteste possible, la meilleure des effigies du roi Guillaume. Jugé dans ses pages religieuses ou historiques, Navez cesse d'être une personnalité de marque. Rebelle au sentiment de la couleur, il ne possède ni la science de l'arrangement ni celle de l'effet. Son art, tout de conscience, n'échappe même pas à la critique, jugé au point de vue du style. Déjà en but aux attaques d'une partie de la presse; représenté, non

sans raison d'ailleurs, comme systématiquement hostile à toute tentative d'émancipation, Navez fut tout particulièrement malheureux dans son exposition de 1830. Personnification de l'art officiel, membre de l'Institut des Pays-Bas, il avait comme morceau principal de son contingent une toile immense, *Athalie interrogeant Joas*, défectueuse au point de vue technique autant qu'insuffisante par le style et l'effet; c'était l'effondrement du système classique, d'autant qu'au même Salon, face à face, en quelque sorte, à la toile de Navez, en apparaissait une autre, signée d'un nom presque inconnu, celui d'un jeune Anversois, Gustave Wappers. Le sujet, tiré de l'histoire nationale, était le même abordé quelques années auparavant par Van Brée, *Le Dévouement du bourgmestre de Leyde*. La composition théâtrale, par cela même, impressionnante, faisait appel au sentiment des foules. A la veille des luttes où allait se décider le sort de la Belgique, elle semblait exhorter au civisme. Jusque par ses défauts, elle reflétait le passé de l'école flamande et semblait prédire le retour vers ses glorieuses traditions. On le dit à l'origine pour le répéter bien des fois après, « l'art belge eut ses barricades ».

II

LES MAITRES DU ROMANTISME

Période romantique. — Vogue de Wappers. — Guillaume Geefs. — Gallait : ses débuts. — Leys. — Parcimonie de l'État. — Wiertz, lauréat de Rome. — *Scène de la Révolution de 1830,* de Wappers. — De Keyser et la *Bataille des Éperons d'or.* — Influences françaises. — Gallait. — Henri Decaisne : *La Belgique couronnant ses enfants illustres.* — De Braekeleer, peintre d'histoire. — Madou.

Le réveil artistique de la nation apparaissait ainsi comme une des formes de son réveil national. Les années d'union avec la Hollande n'avaient pas été infécondes. Avec une puissance incontestable, elles avaient vu s'affranchir l'idée de patrie, dont l'exaspération même avait conduit à une rupture violente. Sous le rapport de l'art, la réunion des deux peuples n'avait pu produire la fusion des deux écoles. La Hollande pouvait opposer à la Belgique des peintres de genre, des paysagistes, des peintres de marines inférieurs, sans doute, à leurs glorieux ancêtres, moins soucieux de la vérité sans fard, mais attrayants toujours par le caractère aimable et jovial de leurs productions. Aux Belges resterait, dans une forte mesure, et comme par tradition, le monopole de la peinture historique, la prééminence dans l'architecture et la statuaire. Chose à noter en passant, ce fut sur le terrain de l'art, après la séparation des deux pays, que s'opéra d'abord le rapprochement.

Le succès de Wappers, au Salon de 1830, avait puissamment rehaussé l'éclat de l'école d'Anvers. Sans se soucier de savoir si, en fait, le héros du jour n'avait pas emprunté au romantisme français une partie de ses for-

mules, on vit de toute part accourir vers l'atelier du brillant novateur et vers l'Académie d'Anvers, où la place de professeur lui échut au lendemain de la Révolution, une foule de jeunes gens avides de se former à ses enseignements. Des Allemands, des Anglais et des Hollandais même étaient particulièrement nombreux. Tout semblait sourire à la jeune nation. La fin du régime hollandais avait coïncidé avec la chute de la monarchie de droit divin en France. La présence sur le trône d'un souverain allié aux principales maisons souveraines de l'Europe, d'une princesse de sang français, donnait à la Belgique un caractère mondial singulièrement favorable à son expansion artistique. L'heure était aux enthousiasmes. « C'est avec un sentiment d'orgueil national », écrit l'*Artiste* au lendemain de l'ouverture du Salon de 1833, « que nous comparons cette exposition à celle qui eut lieu il y a trois ans ». Faire le bilan de l'art contemporain c'était enregistrer de brillantes promesses d'avenir. Autour de maîtres d'une réputation établie se groupaient des débutants, nullement indigne d'attention. A côté de WAPPERS, de NAVEZ, de DECAISNE, de VERBOECKHOVEN, parmi les peintres; de GUILLAUME GEEFS, parmi les sculpteurs, se faisait remarquer un jeune Tournaisien, l'année précédente couronné à Gand pour un *Denier de César,* faisant encore partie du Musée gantois. La nouvelle production du débutant : *Le Christ guérissant l'aveugle de Jéricho,* venait de rendre populaire le nom de LOUIS GALLAIT, et répondit victorieusement à ceux qui, l'année précédente, avaient répandu le bruit que, non le peintre Gallait, mais son maître HENNEQUIN était l'auteur du tableau couronné. Bien que de souche wallonne, le jeune peintre ne se montrait pas moins coloriste que les Flamands — il avait passé quelque temps à l'Académie d'Anvers — et l'emportait sur eux par la correction de la forme.

A cette même exposition de 1833, tous les suffrages

dans le portrait allèrent à Henri Decaisne, de Bruxelles, ancien élève de David et de Gros, fixé à Paris. Tandis que Ferdinand De Braekeleer et Eug. Verboeckhoven, dans la peinture de genre et dans la peinture d'animaux, moissonnaient des palmes méritées, on apprenait aussi à connaître, par un épisode de la *Furie espagnole à Anvers,* un jeune peintre d'Anvers, âgé de 18 ans, Henri Leys, dont l'œuvre, aujourd'hui au Musée de Bruxelles, est restée une page de premier ordre.

Dans la statuaire se distinguait, avant tous autres, Guillaume Geefs, d'Anvers, dont la figure tombale du *Comte Frédéric de Mérode,* blessé mortellement pour la patrie, et la statue du *Général Belliard* dotaient le pays de deux morceaux de sculpture d'expression à la fois très moderne et de haute portée monumentale.

Manier le pinceau et l'ébauchoir, c'était servir encore le pays, c'était travailler à son prestige, c'était proclamer ses droits à vivre indépendant, à trouver dans le respect de l'Europe une force plus grande encore que dans la foi des traités. Comme le dit Pfau, dans ses *Thèses sur l'art,* « le peintre devenait en quelque sorte l'apôtre de la nationalité ».

En retour du lustre qu'ils continuaient à donner au nom belge, les artistes ne trouvaient dans l'État qu'une libéralité très relative. Une somme totale de 20,000 francs devait suffire au budget des sciences, des lettres et des arts. L'État, du reste, n'avait point de collection qu'il se préoccupait d'enrichir, et les acquisitions de la ville de Bruxelles eussent été jugées dérisoires de la part d'un particulier de fortune moyenne.

L'institution des concours de Rome avait été maintenue. La première épreuve, depuis la Révolution, s'ouvrit à Anvers en 1832. La palme échut à un jeune Wallon, Antoine Wiertz, de Dinant. Depuis plusieurs années le lauréat avait remporté des distinctions à l'Académie

d'Anvers; on y relève son nom sur les matricules, entre les années de 1825 et 1829.

On n'était pas unanime sur la valeur du concours de Rome. L'exposition de 1833 venait certainement à l'appui des critiques de ses adversaires. « Lors de la réunion de la Belgique à la France », écrivait en 1833 M. Charles de Brouckere, un des hommes publics les plus considérables de la Belgique, « les élèves de nos Académies n'allaient pas directement de Bruges ou Anvers à Rome. Ils faisaient séjour à Paris, et ce séjour était d'assez longue durée. Depuis tantôt vingt ans nous marchons plus lentement. A ceux qui croient que c'est un progrès, nous prendrons la liberté de faire observer que Geefs, E. Verboeckhoven et Wappers n'ont pas encore fait le voyage de Rome. Avons-nous des lauréats à leur opposer? » Conséquence normale de l'évolution romantique. Ces vues étaient d'accord avec le sentiment populaire.

Incontestablement, tout effort pour imposer à la Belgique un art où la recherche de l'effet et le souci de la vérité pittoresque cessaient d'être revendiqués comme éléments principaux, devait être envisagé comme nuisible au progrès. Lens lui-même avait prétendu ressusciter Rubens; David à son déclin, nous l'avons vu, rendait hommage au sentiment coloriste des Flamands. N'empêche que pour lui, comme pour Navez, son élève, la forme, la forme conventionnelle surtout devait être la préoccupation première, si pas exclusive, de l'artiste. Alvin, dans une substantielle biographie de Navez publiée en 1870, assure que dans ses premiers pas dans la carrière, le peintre s'était senti attiré vers Rubens. Le biographe n'eut point connaissance de lettres où, au contraire, Navez se faisait le contemplateur des coloristes de son pays. Les succès du romantisme, en France avec Scheffer, en Belgique avec Wappers, « le nommé Wappers », le mettaient en fureur. « Il éblouit, il égare les jeunes gens, tout le monde est sa dupe », écrivait-il en 1832.

En 1835, Wappers porte jusqu'au délire l'enthousiasme par une vaste page aujourd'hui au Musée de Bruxelles, représentant un épisode des journées révolutionnaires de 1830. Cette toile, commandée par l'État, faisait directement appel au sentiment des masses. On était au lendemain des événements d'où était sortie la Belgique régénérée. L'épisode, pour être historique, restait ainsi très moderne. Tout en le dramatisant, le peintre lui conservait l'aspect de vérité nécessaire. Il y introduisait, en outre, des personnages connus, peints d'après nature.

C'était le succès presque assuré, question de talent à part.

La scène a pour théâtre la Grand'Place de Bruxelles, dont le décor vient puissamment en aide à l'effet de la donnée. L'habile opération du pinceau, le coloris lumineux, l'énergie des types firent le reste. On célébra l'artiste en prose et en vers ; on frappa en son honneur une médaille où son profil s'accolait à celui de Geefs, qui, au Musée de Bruxelles, venait d'exposer la figure de la *Liberté,* destinée à couronner le monument des martyrs de la Révolution.

« Allez, voyez, jugez », écrivait le poète André Van Hasselt. « Quand vous aurez regardé cette toile si pleine, si riche, si palpitante ; quand vous aurez senti des larmes dans vos yeux et le frisson dans vos veines ; quand vous aurez eu froid et chaud en face de cette admirable création ; quand votre tête vous fera mal devant ce splendide et sublime poème, demandez-vous si l'on peut mieux grouper, si l'on peut mieux dessiner, si l'on peut mieux colorer, si, depuis Rubens, un peintre a produit une chose aussi belle, aussi grande, aussi complète ».

Aujourd'hui ce dithyrambe paraît déplacé. Il faut pourtant tenir compte de l'exaltation du moment, de ce qu'entraînait de conséquence le succès d'une œuvre si franchement nationale. Le temps non plus que les courants

éphémères du goût n'ont enlevé à l'œuvre sa part légitime d'intérêt. Bien au delà du *Bourgmestre de Leyde,* elle contribua devant l'histoire à expliquer le renom de son auteur. Pourtant si la foule se montra envers Wappers prodigue de bravos, elle fit preuve, à son égard, aussi d'une surprenante inconstance. L'écho des acclamations avait à peine le temps de s'apaiser, que, dans le proche voisinage du jeune chef d'école, le même public saluait en triomphateur un nouveau venu sur la scène artistique.

C'était d'ailleurs, il faut le dire, un fait prodigieux à si bref intervalle, dans l'étroit milieu d'une province, mieux encore d'une ville, de voir se renouveler, pour un artiste de 20 ans, les transports d'enthousiasme soulevés la veille par l'œuvre de Wappers.

Nicolas De Keyser était l'élève de l'Académie d'Anvers et de Van Brée. Il avait, disait-on, gardé les troupeaux dans son village natal, Santvliet. Comme Wappers, aspirant malheureux au concours de Rome, attribué à Wiertz, il s'en était allé comme Wappers poursuivre ses études à Paris. Remarqué à des Salons précédents, il exposait à Bruxelles, en 1836, une toile immense évoquant un des faits d'armes les plus glorieux de l'histoire de la Flandre au moyen âge, *La Bataille des Éperons d'or* (11 juillet 1302). Dans les plaines de Groeninghe, les milices flamandes avaient triomphé de la brillante cavalerie française. Le peintre rendait la sanglante mêlée avec une énergie presque féroce. Il faisait puissamment appel au sentiment de la foule. Si en France les ardeurs du romantisme se modéraient, la Belgique, en revanche, leur laissait libre carrière. On loua tout dans l'œuvre de De Keyser, même ce qui méritait le moins d'être loué : la valeur archéologique. « On allait jusqu'à prétendre que les antiquaires les plus exigeants ne trouveraient pas une observation critique à faire sur le costume, sur les armures et sur les autres détails ». De Keyser fut le héros du

jour et, chose sans précédent, la ville de Courtrai alla jusqu'à s'imposer le sacrifice de l'acquisition de sa toile pour transmettre aux générations le souvenir de l'héroïsme des Courtraisiens. Beau spectacle, en somme, celui d'une population entraînée en état d'enthousiasme stimulé par une œuvre d'art.

Chose faite pour montrer à quel point la balance de l'opinion était influencée par les préoccupations du jour, pas plus De Keyser que Wappers ne devait retrouver par la suite le succès des pages initiales de sa carrière.

« Bien souvent », dit Alvin, témoin de ces heures d'enthousiasme, « c'était simplement à l'effet du contraste qu'étaient dues les réputations. On vit des gens de bonne foi s'engouer pour des productions de la dernière médiocrité, par le seul motif qu'elles se distinguaient du reste des peintures. On ne se demandait pas si l'originalité de tel jeune artiste ne tenait pas uniquement aux incertitudes de l'inexpérience... ». Bien plus encore en Belgique qu'en France, « il semblait », comme dit Théophile Gautier, « qu'on voulût retrouver le grand secret perdu, et cela était vrai, on avait retrouvé la poésie ». C'était, parmi les artistes, à qui mettrait sous les yeux de la foule les scènes les plus pathétiques. *Élisabeth d'Angleterre, Marie Stuart, Ugolin;* les héros de l'histoire nationale : *Egmont, de Hornes,* en fournissaient le thème préféré.

L'action de l'art français sur l'école belge se montrait avec une entière évidence. Delaroche avait appris aux peintres le chemin des bibliothèques et des collections d'estampes, et les œuvres de Walter Scott, du bibliophile Jacob, de Prosper Mérimée avaient, le théâtre aidant, mis complètement à la mode le XVIe et le XVIIe siècle. C'était à qui ferait revivre quelque nom nouveau de l'histoire, mettrait en relief quelque action d'éclat, eût-elle pour action des brigands calabrais, alors très en vogue. Le chatoiement des étoffes, le resplendissement des cui-

rasses, l'éclat des épées, tout cela était en faveur. Les victimes du duc d'Albe, les héroïsmes de l'histoire intéressaient moins encore par l'étendue de leur malheur que par la richesse de leur costume. Et comme il importait au patriotisme belge de voir les faits de l'histoire nationale revivre sous une forme impressionnante, les peintres y allaient d'enthousiasme. L'intense production artistique n'était pas sans nuire quelque peu au prestige de l'école. Le nombre des appelés excédait de beaucoup celui des élus. Les artistes se plaignaient de n'être pas appréciés, de garder pour eux leurs œuvres; bien pis, ils se disaient en butte au dénigrement systématique. Dès le Salon de 1836, d'ailleurs remarquable, très visiblement, s'était fait jour l'antagonisme des groupes. « Il ne faut pas », écrivait un journal, « que telle ou telle ville tienne avant tout à produire des artistes qui aient pris naissance dans son enceinte; il faudrait que toutes applaudissent quand surgit un artiste de mérite en Belgique, qu'elles ne recherchassent pas si l'homme qui se révèle par une composition remarquable est Anversois, Liégeois, Gantois ou Tournaisien, mais qu'elles le considérassent comme Belge, uniquement ».

Le mouvement séparatiste, en fait, se dessinait. L'écho des acclamations, qui venait de saluer l'apparition de De Keyser, avait eu à peine le temps de s'apaiser que la critique tressait des couronnes à Louis Gallait.

Né à Tournai en 1810. De Paris, où il poursuivait ses études, il envoyait au Salon de Bruxelles, avec le portrait absolument remarquable de son ami le littérateur Ed. Fétis, un tableau de dimensions restreintes, *le Tasse à Ferrare visité par Montaigne.*

« Nous nous apprêtions à encourager l'élève, c'est le maître qui se montre! » écrivait Alvin. On sut gré au jeune artiste d'aspirer moins haut que la généralité des débutants. Loin de vouloir, comme eux, s'imposer

à l'attention par l'immensité de sa toile, une discrétion louable avait présidé à son effet. Ce mépris des artifices vulgaires tranchait avec l'exubérance des jeunes gens avides de notoriété, jaloux de conquérir les bravos par l'audace d'entreprises au-dessus de leurs forces. C'était un hommage au bon goût des connaisseurs. Pas n'était besoin de solliciter leur attention par de vastes machines, par le mouvement désordonné, par l'éclat des colorations, par des artifices de palette. Tout au contraire, la gamme discrète de l'œuvre la mettait d'accord avec la nature du sujet, dont, en première ligne, l'expression devait avoir pour effet de retenir le spectateur.

La scène évoquée par le peintre était d'ailleurs très impressionnante. L'homme de génie, victime des rigueurs du sort, victime peut-être de son génie même, Gallait avait donné cette preuve de tact, qu'en choisissant sa donnée il se savait capable de lui imprimer la forme requise. Le peintre avait non seulement fait preuve d'une sûreté remarquable, il avait, pour lui-même et pour d'autres, résolu le délicat problème de faire jaillir d'une scène la somme d'émotion voulue. L'art belge aurait à compter avec lui.

Gallait, nature très fine, un peu narquoise, très pénétré du caractère positif des choses, avait fait preuve d'une singulière réceptivité. Tournaisien, il participait du caractère français. S'il est impossible de ne pas tenir compte, dans sa formation, de l'influence de son éducation première sous un élève de David; de son passage par l'Académie d'Anvers; de son séjour à Paris, où il étudia sous Ary Scheffer, une part sérieuse doit être faite aussi à la persévérance de son labeur. Non seulement il donnait à l'art de son pays un nouveau relief : il lui ouvrait de nouveaux horizons. On ne peut dire cependant que Gallait fut un peintre de race. Si, pour ses coups d'essai, il voulut et accomplit des coups de maître, il traverse l'école en isolé.

Par son bon goût, par la valeur de sa méthode, par le choix souvent heureux de ses données, il réalise l'idéal académique. La poésie de l'art lui fut étrangère. Jugé dans ses meilleures choses, il apparaît comme un esprit pondéré, un homme de bonne compagnie, sachant trouver pour toute chose l'aspect le plus convenable, un artiste à l'abri des élans qui furent l'origine de tout chef-d'œuvre et de tant de mécomptes. On peut dire de Gallait qu'il n'eut point de jeunesse. Il n'eut point le don d'entraîner la jeunesse. On ne songerait à lui disputer la suprématie dans le domaine où ses qualités faisaient son fort. Il devait réaliser brillamment les promesses de ses débuts et ne connaître que fort tard les défaillances inévitables d'une longue carrière.

Henri Decaisne, un Bruxellois, formé principalement aux influences françaises, concourut à prouver pour l'artiste le danger de trop bénévolement s'abandonner à des convenances étrangères, au tempérament de sa race. La haute culture intellectuelle du peintre semble avoir faussé ses aspirations natives. Toute sa vie il gravita dans l'orbite de Delaroche. Les succès qu'il fut à même de remporter sur la scène parisienne, la faveur avec laquelle le jugea le critique, les éloges de Lamartine et d'Alfred de Musset ne donnent pas le change sur la secondaire valeur de sa peinture. De bonne heure il s'était exilé de Belgique, où les promesses sérieuses de ses débuts n'avaient été secondés d'aucune manière par le pouvoir. Mis en relief par quelques succès, il vit accueillir la proposition de créer, pour en orner la salle des séances du Parlement, un vaste ensemble décoratif représentant la *Belgique couronnant ses enfants illustres*. Cette page d'agencement habile, mais d'excessive froideur, ne reçut jamais la destination qu'avait rêvée pour elle son auteur. Placée un certain temps au fond du local où se faisaient les cérémonies officielles, — le Temple des Augustins, — on pouvait, par le fait, lui reconnaître quelque

signifiance. Au Musée de Bruxelles, elle s'efface. Decaisne, dont la carrière se prolongea jusqu'en 1858, appartient en France aux fournisseurs attitrés des Galeries de Versailles. Il mourut oublié de son pays. Oubliés bien d'autres auxquels des œuvres prônées par la critique firent un passager relief !

A côté de De Keyser et de Gallait sur la valeur desquels déjà se divisait la critique, le Salon de 1836 mit en relief des individualités destinées à laisser une trace plus profonde dans les annales de l'art belge. Ferdinand De Braekeleer et Henri Leys, le maître et l'élève, faisaient appel au sentiment populaire par l'évocation d'épisodes pas précisément glorieux de l'histoire nationale : *La Furie espagnole à Anvers* et *Le Massacre des Magistrats de Louvain en 1378*. D'aimables petites scènes de la vie populaire avaient fait à De Braekeleer une réputation méritée, quand aux approches de la cinquantaine il se souvint d'avoir été lauréat du concours de Rome.

Pour Leys, il marchait avec conviction dans les voies romantiques. Il moissonne presque autant de reproches pour le désordre de sa composition que d'éloges pour la richesse de son pinceau. A tout prendre, cet effort d'un jeune homme de 20 ans donnait mieux que des promesses. Le peintre avait fait sa trouée. La lithographie répandit son image en même temps que celle de De Keyser et de Gallait; bref, il était en passe de devenir célèbre. De Braekeleer, pour dépaysé qu'il fut dans son rôle de peintre d'histoire, comptait parmi les représentants estimés de l'art de son pays. Ancien élève de Van Brée, il avait fait revivre, non sans succès, le genre humoristique dont Jean Steen fut l'expression suprême. Parfois heureux dans le choix de ses sujets, il trouvait dans l'Europe entière des acheteurs empressés. De partout aussi accouraient les disciples attirés par sa vogue. Les premiers

tableaux de Leys se ressentent des leçons de cet artiste, également son beau-frère; autant que les peintures de ce dernier accusent l'influence de Van Brée, son initiateur, De Braekeleer à qui l'on reprochait le peu de variété de ses types et de ses effets, avait le pinceau habile, et les mœurs du petit peuple anversois revivent dans son œuvre avec fidélité. Même à ce point de vue, son exemple ne demeura pas sans influence sur Henri de Braekeleer, son fils, en qui nous aurons à saluer bientôt une des personnalités marquantes de l'école nationale.

« Toutes les médiocrités à part, il reste à la Belgique quatre artistes dignes de rivaliser avec ceux de l'Europe », écrivait, en 1836, M. Victor Schoelcher, dans la *Revue de Paris,* « M. Geefs a taillé de belles statues; M. Verboeckhoven est venu jusqu'au Louvre, et nous savons que personne entre nous ne le peut égaler dans sa belle manière de faire les animaux; M. Wappers est connu partout où l'on s'occupe de peinture, et pour n'être pas un génie capable de succéder à Rubens, comme ses compatriotes font semblant de le croire, ce n'est pas moins un homme de grande distinction ». « Mais », ajoute le critique français, « un artiste vraiment supérieur et dont le nom résonnera bientôt, c'est M. Madou ».

L'artiste dont il s'agit, Bruxellois de naissance, s'était fait surtout connaître par ses dessins à l'aquarelle et des lithographies.

Agé de 40 ans, il venait précisément de donner la mesure de son talent par les premières planches d'un grand ouvrage : *Physionomie de la Société en Europe depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours.* Il ne devait prendre le pinceau que fort tard. L'influence de sa technique, le bon goût dans le choix et l'agencement de ses données permettaient de le comprendre parmi les notabilités de l'école. La conception même de la *Physionomie de la Société en Europe,* mettait en relief le caractère

sérieux du talent de son auteur. Faire revivre dans l'exacte physionomie des périodes successives de l'histoire, depuis le moyen âge; retracer à la fois leurs costumes, leurs armes et jusqu'à leurs types et leurs gestes, ce ne pouvait être là que le fait d'un talent très sûr de soi, assuré aussi de triompher de l'entreprise. Madou se tira d'affaire non seulement en archéologue, mais en artiste. On peut dire que chacune de ces scènes est un tableau complet, et, si haute que soit la science du détail, répandue dans tout l'ensemble, elle se subordonne aux nécessités de l'effet et de l'expression.

Avec Wappers, Gallait, De Keyser et Verboeckhoven, Madou remporta la médaille d'or au Salon de 1836.

Disons que sous le titre : *Les quatre derniers siècles,* M. Henri Havard a pu donner, en 1879, une édition nouvelle de l'œuvre de Madou, d'après les dessins originaux de ses planches, appartenant au Musée Fodor à Amsterdam.

Le nom de Verboeckhoven avait son retentissement dans l'Europe comme ses œuvres trouvaient accès aux collections des amateurs les plus opulents. A l'âge de 25 ans, membre de l'Académie d'Amsterdam, le nombre de ses succès égalait celui de ses œuvres. La précision du dessin, une technique d'adresse surprenante faisaient de son *Convoi de chevaux attaqué par des loups,* une œuvre de portée considérable. Cette peinture, aujourd'hui au Musée d'Amsterdam, n'a point cessé d'être digne de l'attention des connaisseurs.

III

LA RENAISSANCE DE L'ÉCOLE FLAMANDE
LES TABLEAUX HISTORIQUES

Wiertz et le *Patrocle*. — Gallait et l'*Abdication de Charles-Quint*. — De Biefve et le *Compromis des Nobles*. — Slingeneyer et le *Vengeur*.

« L'amour de la patrie avait éveillé l'amour de l'art », a écrit Wiertz. En effet, par le ciseau comme par le pinceau, les Belges avaient rivalisé d'efforts pour affirmer devant l'Europe la puissance de la liberté. L'apparition, en 1839, de la première toile du peintre dont le nom vient de passer sous notre plume, donnait un relief de plus à ce qu'on aimait à désigner comme la « renaissance de l'école flamande ».

Wiertz comme Gallait, Wallon d'origine, avait passé par l'Académie d'Anvers. Il était devenu un fanatique de Rubens. En cette grande figure se résumait pour lui l'art national tout entier. « On criait *Vive la Belgique!* on criait *Vive Rubens!* » dit-il en rappelant le mouvement de 1830. Premier lauréat du concours de Rome de la Belgique indépendante, il avait brossé dans la ville éternelle une page immense : *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*. Camuccini et Thorwaldsen lui avaient prodigué leurs éloges, ratifiés par l'Académie pontificale de Saint-Luc, laquelle, peu prodigue de pareil honneur, ouvrit ses portes à ce qu'il est permis d'appeler le débutant. D'abord exposée à Paris, la vaste page y obtint à peine un succès d'estime. Ce fut pour Wiertz une déception dont les effets ne furent atténués ni par

l'enthousiasme de ses compatriotes ni par les hommages de ses admirateurs. Si peu préparé qu'il fût pour la lutte, sa vie ultérieure garde l'empreinte du mécompte initial.

Outre qu'il avait trop présumé de ses forces, l'artiste avait bénévolement envisagé comme réalisable le retour vers un passé artistique dont les mœurs et les institutions de son temps interdisaient la possibilité, particulièrement en Belgique.

Jusqu'aux exaltations fougueuses même de son tempérament, tout devait concourir à laisser sans lendemain le premier et généreux effort de son pinceau.

Le *Patrocle* le mieux pondéré des conceptions du maître n'était pas sans se ressentir de l'étude de Michel-Ange. « Il puise ses effets dans une imagination vagabonde », avait dit le *Courrier français* parlant du peintre. « Les figures, grandes outre mesure, puissamment modelées, étalent des nus que jamais la nature ne donne, mais qui, dans leur grandeur barbare, ont quelque parenté bâtarde avec les rudes créations de Michel-Ange ». La sévérité du jugement était tempérée un peu par ces mots : « Les artistes verront avec intérêt ce chaos qui n'est pas le néant et ils applaudiront aux efforts aventureux d'un confrère, qui, pour faire bien, devra faire autrement, mais sans se dépouiller de ce qu'il y a en lui de véritable originalité ».

Mais Wiertz ne fit pas autrement. S'il mérita l'estime par l'élévation de ses vues, il ne put donner le change sur la faiblesse d'une technique dont les visées décoratives donnent plus de relief à son insuffisance. La chose ne ressortait pas seulement de sa vaste toile, mais d'autres productions de grandeur moins inusitées : un *Christ au tombeau,* triptyque ayant pour volets l'*Ange du mal* et *Ève après le péché.* Entreprendre ainsi de continuer les maîtres principaux de Flandre et d'Italie, c'était même en cas de réussite se préparer à un échec. La hauteur des intentions ne pouvait suffire à racheter la faiblesse des moyens.

On prodigua l'éloge au *Génie du mal*, oubliant que d'autres maîtres avant Wiertz avaient conçu ainsi l'*Ange déchu*. En général, on s'accoutuma à voir dans le peintre un excentrique. Opinion qui s'accrédita même tout à fait quand on le vit mettre au concours entre littérateurs la question : « L'influence pernicieuse du journalisme sur les arts et sur les lettres. »

Il se trouva des gens pour prendre au sérieux la boutade. Des mémoires furent soumis au jury d'artistes constitué par Wiertz et qui, après le refus de Wappers, De Keyser, Gallait, Decaisne, Verboeckhoven d'en faire partie, se composa, finalement, de noms plus obscurs. La palme échut à L. Labarre, journaliste lui-même, et le prix ne fut autre que le *Patrocle*, devenu depuis la propriété du Musée de Liége.

Wiertz, on le voit, ne craignait pas de se singulariser. Remarquablement doué comme écrivain, il eut l'occasion de se signaler comme tel, en 1840, par un *Éloge de Rubens*, couronné au concours ouvert à Anvers à l'occasion du jubilé biséculaire de la mort du grand peintre. Ce morceau littéraire, d'une belle envolée de style, fut publié pour la première fois en 1858.

Le prix attribué à un artiste, à celui précisément qui semblait s'être donné pour mission de remettre en honneur les principes du maître, c'était un événement destiné à donner au nom de Wiertz le plus honorable relief. Au prix vint se joindre la Croix de l'Ordre de Léopold, jusqu'alors rarement conférée aux artistes.

A la tête d'une académie, pourvu de moyens de faire prévaloir ses vues, Wiertz, par ses aptitudes variées, par son entraînante éloquence, par la chaleur de ses convictions, pouvait exercer une action féconde sur la marche des arts en son pays. Il fut question de lui pour la direction de l'Académie d'Anvers à la mort de Van Brée. La place échut tout naturellement à Wappers, premier professeur, que ses élèves suivaient avec enthousiasme.

L'école de Bruxelles, dirigée par Navez d'après les principes classiques, occupait dans la hiérarchie un rang secondaire. Sa dotation était moindre; on n'y enseignait pas la peinture. Les élèves de Navez, comme ceux de Wappers, étaient nombreux, et tandis que l'atelier d'Anvers formait d'habiles ouvriers du pinceau, celui de Bruxelles était la pépinière de quelques-uns des représentants les plus distingués de l'art belge.

L'action gouvernementale s'exerçait principalement par voie de commandes. Elle fit éclore plus d'une page importante, non pas seulement dans l'ordre des données historiques, — ce qui aboutissait à créer un art officiel, — mais aussi dans les genres où s'était manifesté avec le plus de bonheur le talent des artistes.

Bien qu'à certains égards les vues de Wiertz n'étaient pas adverses à l'application de ce système, le Gouvernement tenait surtout à faire en sorte que les travaux issus de ses commandes eussent une portée nationale. Après tout ce n'était pas un spectacle sans grandeur que celui d'un État, à peine sorti d'une crise redoutable, se préoccupant de faire concourir les beaux-arts à l'expression de la vérité de l'esprit public.

L'exemple était parti de France. Par la création des Galeries de Versailles, la monarchie de Juillet avait donné l'essor à une forme de production artistique assez clairement définie par le titre de « peinture d'histoire ». Il fallait, pour y réussir, des aptitudes variées; un pinceau adroit, assez d'entente de l'effet décoratif; au fond, le genre était purement artificiel. Il aboutissait à créer un art de circonstance. L'artiste bornait son rôle à une mise en scène ingénieuse, à une précision relative du costume et des accessoires, se dépensait en efforts pour ne donner jamais à la foule qu'une représentation faussée, tout au moins conventionnelle, des faits de l'histoire.

Nous avons vu le roi des Pays-Bas faire appel à divers

artistes pour retracer des faits glorieux de l'histoire de la maison d'Orange. Odevaere, Van Brée, Paelinck trouvèrent ainsi l'occasion des plus vastes et des plus insuffisantes créations de leur pinceau. L'État belge fut mieux servi. Le temps n'a pas respecté toujours les jugements portés à l'origine sur plus d'une œuvre éclose aux rayons du soleil budgétaire; le genre officiel pourtant, comme les autres, permit à la Belgique de se signaler aux nations comme un foyer de production artistique d'importance considérable.

Wappers ne connut par la suite aucun succès comparable à celui de l'*Épisode des Journées de Septembre;* De Keyser ne vit pas le retour des explosions d'enthousiasme provoquées par l'apparition de la *Bataille des Éperons d'or*. Ils jouissaient toutefois l'un et l'autre d'un prestige considérable, aussi bien à l'étranger que dans leur pays. Le roi Guillaume lui-même favorisait de ses commandes les artistes de ses anciennes provinces. De Keyser ayant exposé à La Haye, en 1839, sa *Bataille des Éperons,* eut à peindre pour le roi la *Bataille de Nieuport*. L'œuvre ayant été présentée au monarque, celui-ci y attacha la Croix de son ordre, avec les mots : « J'aime à décorer sur le champ de bataille ! »

A Anvers, la reine Victoria, accompagnée du prince Albert, ayant rendu officiellement visite au roi des Belges en 1843, le couple royal se rendit chez Wappers, dans sa propre demeure, renouvelant ainsi, à deux siècles d'intervalle, l'honneur fait à Rubens par Marie de Médicis.

Le relief de l'école belge s'accrut encore par l'apparition, en 1841, de deux vastes toiles retraçant des faits mémorables de l'histoire nationale, pages commandées par l'État : l'*Abdication de Charles-Quint* et le *Compromis des Nobles;* la première émanait de Louis Gallait, la seconde d'Édouard de Biefve. Il plaisait à la foule de voir évoquer, sous des couleurs séduisantes, les actes de ses

ancêtres. Si dans les œuvres il n'y avait point égalité de mérite, il y avait communauté d'intentions; souvent cela suffisait. Le passé revivait avec la solennité voulue pour impressionner le public des expositions. A ce premier et incontestable attrait se joignait en l'espèce la valeur des productions elles-mêmes.

Créées à Paris, l'une et l'autre, elles accusent d'une manière très précise l'influence du courant français. L'œuvre de Gallait, par son arrangement habile, par le choix de ses tonalités, par son caractère pompeux, par la disposition heureuse des groupes, s'imposait à l'admiration du public. Elle méritait les suffrages des artistes par son élégance, par le choix heureux des types, par l'habile distribution des rôles, si l'on peut ainsi s'exprimer.

La critique a pu faire observer depuis le côté artificiel de cette accumulation de costumes d'apparat, nullement conforme à l'esprit de l'histoire et certainement contraire à la gravité de la scène qui s'accomplit sous ses yeux. Mais la Belgique s'était souvent contentée, dans les œuvres similaires, d'un à peu près plus ou moins honorable. L'œuvre de Gallait se présentait à elle comme l'accomplissement de ce dont elle n'avait eu que l'apparence. Tandis que les uns — et c'était le grand nombre — se plaisaient à y signaler la splendeur du coloris « flamand », les autres, avec complaisance, identifiaient, parmi les acteurs de la scène, autant de portraits fidèles des notabilités qu'avait réunies à Bruxelles l'acte mémorable accompli par le vieil empereur. De même que les exigences de l'art, l'amour-propre national recevait satisfaction.

Qu'à un titre quelconque y apparût ici la tradition flamande, on ne pouvait le prétendre. L'influence des maîtres vénitiens, combinée avec la méthode des représentants en vogue de l'école française, donnait à l'ensemble une physionomie plutôt exotique. L'œuvre de de Grevedon et d'Achille Deveria n'offre rien de plus aimable que la

partie féminine de la vaste scène ordonnée avec l'adresse d'un Jacquand.

La Belgique pourtant était en droit de revendiquer le peintre avec orgueil, mieux encore, de le proposer en exemple à ses nationaux pour la distinction de ses types, la correction de son dessin, la supérieure entente de l'effet. Et Gallait fut glorifié de toutes les manières. Les poètes accordèrent leur lyre en son honneur [1]; on le couronna d'or; le Gouvernement lui décerna la Croix de l'Ordre de Léopold, — il portait déjà la Légion d'honneur; — la ville de Gand lui fit frapper une médaille d'or; Tournai, sa ville natale, lui offrit une caisse d'argenterie. On peut dire qu'aucune forme d'hommage ne lui fut épargnée et, sachons le reconnaître, il les mérita.

L'apparition simultanée de l'*Abdication de Charles-Quint* et le *Compromis des Nobles* concourait, en quelque mesure encore, à rehausser la valeur de l'œuvre de Gallait. De Biefve, comme son confrère tournaisien, comme Decaisne, son concitoyen, s'était, par un long séjour à Paris, imprégné du goût régnant en France en matière d'art officiel. Par sa distribution générale, l'épisode du *Compromis des Nobles* devient une simple scène de théâtre. L'ordonnance ne manque point de tenue, ni le groupement de quelque fierté. Le coloris, par sa sobriété, concourt au sérieux de l'épisode. Ces qualités n'empêchent l'impression générale d'être fort bien traduite par l'expression de Pfau : « un cabinet de figures de cire ». Le contraste était en somme tout à l'avantage de Gallait.

Si l'œuvre de De Biefve n'alla pas aux nues, elle parla

---

(1) Voici un échantillon d'un de ces épigrammes :

Jeune encor, d'un vol sûr il s'élève à la gloire,
Montaigne et Charles-Quint à l'envi l'ont porté,
Plus heureux que celui dont il peignit l'histoire,
Il n'abdiquera pas son immortalité.

néanmoins avec éloquence aux masses et concourut au relief de l'art belge. On assistait par elle au prologue des luttes héroïques soutenues pour la liberté de conscience inscrites dans la constitution, et la valeur subjective de l'œuvre concourait à rehausser son mérite intrinsèque. De Biefve eut sa part de la glorification de Gallait; une médaille fut frappée à son effigie par le Conseil provincial, tandis que Bruxelles commémorait le souvenir du retentissant succès d'un de ses fils par un vase en vermeil revêtu d'une inscription appropriée.

L'Europe, à son tour, acclama les deux peintres belges. Dans les principales villes d'Allemagne l'*Abdication* et le *Compromis,* exhibés de compagnie, valurent à leurs auteurs de rententissants triomphes. Dans l'histoire de l'art allemand leur apparition marque le point de départ d'un mouvement très accentué en faveur d'une technique plus conforme aux exigences de l'effet et à plus de précision dans le rendu des choses. A Berlin, la Galerie Nationale; à Francfort, la Galerie Städel, montrent, en réduction, les fameuses toiles, et d'Allemagne vinrent à leurs auteurs des commandes importantes.

Tout cela sans doute procurait à l'art belge le plus honorable relief, mais on perdait de vue qu'en somme il le devait à deux peintres formés, pour une bonne part, à l'exemple de leurs confrères parisiens. De Biefve songeait si peu à le nier qu'il faisait suivre sa signature d'un gigantesque « Paris » au bas de la page qui, pour son pays et lui-même, devait rester sans lendemain.

Aux jeunes rêvant de se signaler, l'exemple de Gallait et de De Biefve, davantage encore celui de Wiertz, étaient d'un stimulant médiocre. Seule l'action gouvernementale semblait pouvoir ouvrir à l'artiste les voies de la célébrité. Il n'était donné qu'au petit nombre d'entreprendre, sans autres ressources que les siennes propres, les vastes pages seules réputées dignes du talent. Sauf peut-être

l'épisode du *Vaisseau « Le Vengeur »*, exposé en 1842 par Slingeneyer, un élève de Wappers, nulle page saillante ne mit en relief une tendance ou une personnalité nouvelle. Un critique belge du temps, M. Eug. Robin, constate le fait. Il en attribue la cause aux éloges prodigués sans mesure. « Cette vérité reconnue par tout le monde », dit-il, « est une des principales causes sinon de la *décadence* de l'art en Belgique, du moins de son peu de progrès depuis quelques années ».

Le *Vengeur,* aujourd'hui au Musée de Cologne, tranchait par son énergie sur l'ensemble des choses banales étalées aux yeux du public. On fit au peintre le reproche de s'être inspiré du *Radeau de la Méduse,* de Géricault. C'était véritable. Pourtant, si l'on songe que l'auteur n'avait pas 20 ans, de légitimes espérances pouvaient se fonder sur son avenir.

Cramponnés à un tronçon de mât, les survivants du vaisseau français lancent à l'ennemi, avec emphase, mais non sans grandeur, un suprême défi. Ils descendent dans l'abîme en brandissant le drapeau de la République.

Wiertz, méconnaissant ses théories sur l'influence funeste de la critique, faisait lui-même paraître une revue de salon où figuraient ses propres œuvres. De justes éloges étaient attribués à son jeune confrère dont, semble-t-il, l'œuvre n'est pas sans se ressentir de l'influence du *Patrocle.*

La *Révolte des enfers contre le ciel,* la plus vaste des pages de Wiertz, avait été exposée par son auteur comme une dépendance de l'exposition. L'artiste y ajoutait d'autres toiles dont une immense carotte où fourmillent les insectes. C'était selon l'auteur un produit de « patientiotype ».

L'instrument permettait au plus médiocre des artistes de donner à ses œuvres le plus précieux fini. Tout cela n'était pas bien sérieux, d'autant que, selon Wiertz, « bien

faire n'est qu'une question de temps ». En exposant peu après l'*Age d'or* et le *Rideau d'alcove,* l'artiste faisait suivre leurs titres de la mention que « ne s'occupant point de l'art dans un but matériel, ses ouvrages ne sont pas à vendre ».

Wiertz était sans fortune. Il disposait, à titre gratuit, de vastes locaux mis à sa disposition soit par la municipalité, soit par leurs propriétaires. Ses seules œuvres rétribuées étaient des portraits, interprétés le plus bourgeoisement du monde.

Sa popularité auprès des artistes le cédait à son prestige auprès des lettrés et de la foule. Il ne pouvait donner le change aux hommes du métier sur la pauvreté de sa technique.

L'opiniâtreté de ses efforts ne parvint jamais à le mettre en possession des moyens nécessaires à une réalisation complète de son idéal. Des peintres de sa génération, Vieillevoye, notamment, wallon, fortuné, comme lui à l'école d'Anvers, se montrèrent grandement ses supérieurs sous ce rapport. Le Musée de Liége possède de Vieillevoye des morceaux de peinture remarquablement venus.

Wiertz refit son *Patrocle* en 1845; il repeignit de même sa *Révolte des enfers contre le ciel,* après 1847. Le Musée de Liége, à qui cette toile appartenait, en fut ainsi frustré. Le peintre se faisait l'illusion de dire que : « A chaque reprise l'œuvre devient meilleure. Recommencer cent fois, c'est faire cent fois mieux; faire bien n'est qu'une question de temps ».

L'œuvre de Wiertz se ressent d'une manière visible de ces tâtonnements. Peu coloriste, au fond, peu adroit aussi de son pinceau, il ne pouvait que perdre à vouloir se mesurer au plus illustre des coloristes, au plus habile opérateur de l'art flamand, à Rubens. Malgré tout le mal qu'il put dire de la critique, Wiertz lui fut très grandement

redevable. « Quand on a crié aux oreilles d'un artiste et sur tous les tons connus, voire inconnus : Votre œuvre est belle, votre œuvre est sublime! Quand vous avez couronné son front et orné sa poitrine; quand chacun s'est incliné devant lui, il doit naturellement se dire : Décidément je suis un bien grand homme! Et avouez qu'il a le droit de tenir ce langage. »

Ainsi s'exprimait M. Eug. Robin. Ce qui ne l'empêchait pas d'écrire ces lignes : « Que votre courage et votre stoïcisme ne se démentent pas M. Wiertz et peut-être votre pays vous devra un jour la résurrection d'un genre de peinture qui a quitté la terre avec l'âme de Michel-Ange! »

ON CROIT POUR LE PROGRÈS DE L'ART QUE LES EXPOSITIONS SONT TROP RAPPROCHÉES

L'accalmie. — Henri Leys et le *Prêche* de 1566. — Institution du Musée de peinture et de sculpture de l'État. — La Révolution de 1848. — Ses conséquences pour l'art belge. — Le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. — L'Exposition nationale des beaux-arts. — La nouvelle génération. — Édouard Hamman : *Vésale*. — J.-B. Van Eycken : *L'Abondance*. — J. Portaels : *La Sécheresse en Judée*. — Alexandre Robert : *Luca Signorelli peignant son fils mort*.

L'art belge, par malheur, ne donnait aucun signe de progrès. La chose était à ce point manifeste qu'on chercha à pénétrer la cause du mal, que même il fut question au Parlement des moyens d'y porter remède. On trouva les expositions trop nombreuses, trop rapprochées. Leur fréquence encourageait la production hâtive. Naturellement les expositions entraînaient à les peupler de façon quelconque ; le public était avide du nouveau ; les sociétés « pour l'encouragement des beaux-arts » travaillaient au mieux à le satisfaire. L'artiste qu'un succès avait mis en relief était tenu de reparaître avec une œuvre également attrayante, également habile. S'abstenait-il, on le lui imputait à grief. « Succès oblige », c'était la formule en usage auprès des critiques. Et puisque la foule réclamait du neuf, on s'ingéniait à la satisfaire en lui livrant des travaux sommaires, de médiocres redites. L'œuvre d'art s'abattait au niveau du produit mercantile. Pour remédier à cet état de choses, on proposa de porter de trois à cinq ans l'intervalle entre les expositions officielles. Le système ne fut pas appliqué. Étant donné d'ailleurs que les pouvoirs travaillaient de toutes leurs forces à accroître le nombre des artistes par la multiplicité des écoles que par la gratuité de l'enseignement, le remède devait fatalement

l'emporter sur le mérite. Il fallait de l'art à la portée de tous les goûts comme de toutes les bourses. En fait, les expositions étaient et ne pouvaient être que des foires.

*
* *

L'année 1845 vit le patrimoine artistique de la nation s'enrichir d'une création d'importance considérable. Elle avait pour auteur Henri Leys, et pour sujet : *Le Rétablissement du culte à Notre-Dame d'Anvers en 1566*. L'œuvre n'était pas grande et, nonobstant l'importance historique de la donnée, ne prétendait pas s'imposer à l'attention. Cela même constituait un progrès. Progrès pour l'artiste, progrès pour le public.

Très préoccupé du pittoresque, le peintre avait appelé à son aide les puissantes ressources d'une palette extraordinairement riche, et sans viser à l'archaïsme s'était largement pénétré de l'esprit de l'époque évoquée par son œuvre. Les puristes allaient colportant qu'il ne savait pas dessiner ; que ses études à l'Académie avaient été médiocres. En attendant, son œuvre dévoilait à l'art national de nouveaux horizons. Leys donnait surtout l'exemple rare et salutaire de ne point forcer son talent. Sans outrer l'effet, sans heurter les vues courantes, il allait nettement à l'encontre des théories d'école, donnait le pas à son individualité sur les exigences du dogmatisme. On eût dit que, soudainement, l'école belge acquît conscience d'elle-même.

La chose devenait plus frappante par le voisinage d'un contingent fourni de peintures de Navez. C'était la grande toile de l'église de la ville basse de Charleroi, *Notre-Dame des affligés*. C'était, en plus, la meilleure œuvre du maître, *Les Fileuses de Fundi* (à la nouvelle Pinacothèque de Munich), page gracieuse et vivante jugée digne d'éloge même par les adversaires du peintre. Pour combien intervenait ici le souvenir de Schnetz et de Léopold Robert?

A Bruxelles, la jeunesse artistique, sans se désintéresser d'ailleurs du mouvement, avait laissé aux ateliers anversois le monopole du romantisme. Navez, fidèle inébranlablement aux théories de son maître, en faisait la base de son enseignement.

L'opposition de Wiertz, celle même de Gallait avaient été pour ses élèves à peine mieux que des incidents. Faire abandon, pour suivre le premier, de ce qui constitue la joie de vivre, et cela en faveur d'une renommée problématique; il n'y avait pas là de quoi stimuler la jeunesse. Gallait, lui, se signalait surtout par les qualités de la technique. Les œuvres brillantes, issues de son pinceau, dissimulaient mal un labeur opiniâtre. L'art de Leys, très simple, très écrit outre cela, très directement fondé sur l'observation de la nature, devait être bientôt en grande faveur, non pas seulement auprès du public, mais dans les ateliers. L'esprit national s'y affirmait sans détour.

A peu de mois près l'apparition du *Prêche,* — c'était le titre courant de l'œuvre de Leys, — concordait avec la fondation par l'État, du Musée de peinture et de sculpture. Les ouvrages nés de commandes officielles, trouvèrent un emplacement normal et, sans cesse accessible au public, allaient lui permettre de suivre de plus près la marche des arts.

L'État belge avait assumé la direction des beaux-arts. Disposant des ressources des budgets, il était par voie de conséquence l'inspirateur de l'artiste, devenu ainsi le serviteur de ses volontés, pour ne pas dire le courtisan de ses finances. « Grâce à vous, hommes du pouvoir », écrivait, en 1848, un organe important, la *Revue de Belgique*, « tout homme à qui le ciel accorde le feu sacré se retire dans quelque retraite solitaire, ou va porter son talent à l'étranger. L'obscurité, l'exil même lui paraissant préférable à une place à côté des médiocrités jalouses auxquelles le savoir faire et l'intrigue tiennent lieu de mérite. »

En fait, les œuvres les plus marquantes du Salon qui venait de s'ouvrir n'étaient point de celles que son intention eût fait éclore.

L'heure était solennelle. La Belgique avait vaillamment résisté à la tourmente qui, jusque dans ses bases, avait ébranlé une partie de l'Europe. La sagesse du roi, l'attachement du peuple au régime issu de la Révolution avaient conjuré le péril. « La liberté, pour faire le tour du monde, n'a pas besoin de passer par la Belgique », avait pu dire un député aux applaudissements de la Chambre.

L'exposition s'ouvrait dans la galerie du Musée de peinture. Le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, de constitution récente, avait fait entendre contre ce système suranné une énergique et légitime protestation. Les toiles du Musée étaient, durant plusieurs mois, soustraites à l'étude des artistes et à l'attention des foules. La démarche n'eut point de suite. En revanche, la « Direction des beaux-arts », pour donner un gage des vues libérales du Gouvernement, conviait les exposants à élire leur jury d'admission, de placement et des récompenses. C'était le système inauguré à Paris.

Si les œuvres marquantes furent en petit nombre, la tendance générale fut jugée meilleure. « Le culte de la matière compte moins de fidèles », disait la *Revue de Belgique*. « On comprend qu'il ne suffit pas d'être coloriste, qu'il faut être penseur, avoir des idées. Puisque tout le monde reconnaît que l'école d'Anvers fait fausse route, — nous adorions le veau d'or, — nos yeux se dessillent et nous nous décidons, un peu tard il est vrai, à renier nos erreurs ».

Tout cela était assez vaguement indiqué ; on constatait toutefois, à défaut de plus d'adresse, plus de sincérité dans le rendu de la nature. Au reste, l'étranger était en force. L'école française, comme l'école hollandaise, com-

prenait, dans tous les genres, des morceaux de sérieuse portée artistique. La *Jane Shore,* de Robert Fleury, contrastait, par sa discrétion, avec l'emphase des sujets analogues issus du pinceau des peintres belges. La sensation produite fut suffisante pour amener un commencement de réaction.

Gallait, par les *Derniers moments du comte d'Egmont,* à la Galerie Nationale de Berlin, la *Tentation,* au roi des Belges, enfin le *Portrait de la femme et de l'enfant du peintre,* au Musée de Bruxelles, parlait à son pays un langage absolument inconnu. La correction du dessin, la noblesse des attitudes, la richesse des colorations s'unissaient pour faire de ces œuvres des productions frappantes et remarquablement supérieures à celles parues jusqu'alors.

Très influencé toujours par Paul de la Roche, le régisseur attitré de la scène artistique du temps, le peintre tournaisien ne se bornait pas à endosser un vêtement d'emprunt. Son long séjour à Paris l'avait largement pénétré sans doute de l'esprit français. Mais Wappers, De Keyser, Navez surtout auraient été mal venus à se dire plus indépendants.

Parmi les œuvres exposées par Navez, plusieurs se rangent au nombre des plus considérables de sa carrière. L'immense *Assomption de la Vierge,* pour Sainte-Gudule à Bruxelles, la *Sainte Famille,* au Musée d'Anvers, l'*Enfant malade,* à la Galerie Nationale à Berlin, sont des morceaux de haute conscience. On est surpris, toutefois, de rétrograder par eux à une période devenue presque historique au moment de leur apparition. Il était beau, sans doute, de trouver le peintre toujours fidèle à ses principes. Malheureusement il manquait à ce peintre l'adresse et le bon goût pour les remettre en faveur.

La scène artistique, toujours occupée par les anciens premiers rôles, ne voyait surgir que de loin en loin quelque figure d'originalité suffisante pour laisser un souvenir. Un

ancien élève de De Keyser, Édouard Hamman, d'Ostende, né en 1820, put donner un honorable relief à son nom par une toile à la fois conçue et habilement exécutée. Il s'agit de *Vésale*, appartenant aujourd'hui au Musée de Marseille. Comme bien d'autres, Hamman s'était fixé à Paris. L'influence de Robert Fleury était plus apparente encore dans son œuvre que celle de son maître. Son sujet était du reste impressionnant. Le jour était lointain où les peintres de la Hollande pourraient montrer, opérant devant un nombreux auditoire, les anatomistes en renom. Dans l'ingénieuse conception de Hamman, Vésale, âgé de 28 ans à peine, brave les rigueurs de l'Inquisition. Il veut sonder le mystère de la conception du corps humain, porter le scalpel dans les chairs du cadavre étendu sur la table de dissection. A ce moment ses yeux s'arrêtent sur le crucifix. Il prend à témoin le divin martyr de la pureté de ses intentions. Par les volets mal clos un jour mystérieux, à peine une lueur, éclaire cette scène d'un puissant intérêt dramatique.

Vésale, un moment, fit de son auteur le plus populaire des peintres. Enfant de Bruxelles, le fameux médecin appartenait aux grandes figures de l'histoire nationale. Depuis peu d'années, sa statue, œuvre de Joseph Geefs, se dressait sur une des places de Bruxelles.

Tandis que le succès de son ancien élève faisait honneur à De Keyser, Navez, pour sa part, trouvait en J.-B. Van Eycken et en Alexandre Robert de très honorables représentants de son école.

Van Eycken était de Bruxelles. Il y avait vu le jour en 1809. Sa toile intitulée l'*Abondance de 1847*, aujourd'hui dans la Galerie royale d'Angleterre, à défaut d'une haute puissance d'exécution, avait des qualités d'arrangement et de bon goût. Une femme des champs, gracieuse et souriante, contemple ses jumeaux endormis dans une corbeille, parée à la mode italienne, de pampres, de roses et d'épis

mûrs. Dans le lointain, les tours de Bruxelles. On n'en était pas encore à distinguer la beauté rustique de la beauté conventionnelle. Millet et Bastien Le Page étaient à venir.

Pour le quart d'heure c'est Winterhalter qui régit le type de beauté féminine. Avant tout autre c'est de lui que paraît s'être inspiré Van Eycken. Sa nature le portait vers l'élégie : *La Chute des feuilles, Le Dernier Chant de sainte Cécile, La Femme du prisonnier* lui valurent d'honorables succès.

Il était, au moment de sa mort, professeur à l'Académie de Bruxelles. Ses funérailles furent impressionnantes. Une neige épaisse couvrait la terre. Un des plus jeunes condisciples du défunt, Charles De Groux, lui-même voué à une fin précoce, en devait faire le sujet d'une de ses peintures les plus profondément émues.

Alexandre Robert, comme son maître, vit le jour au pays de Charleroi. De Rome, il datait un tableau appartenant au Musée de Bruxelles : *Signorelli peignant son fils mort.* C'était se mettre en parallèle avec Léon Cogniet dont une page de conception similaire, *le Tintoret peignant sa fille morte,* avait été exposée en Belgique peu d'années auparavant. Un dessin correct et appuyé par un coloris sobre mettait, à vrai dire, en relief, plus de volonté que de tempérament. Mais le peintre était homme de goût et d'éducation; il dut à ces deux qualités de sérieux succès comme portraitiste. Une œuvre de lui, datée de 1849, *Un Regret* (Musée de Gand), fut rangée parmi les pages marquantes de l'école belge.

Aux succès de Van Eycken et de Robert vinrent s'ajouter ceux de Portaels, originaire de Vilvorde, petite ville du Brabant. Portaels l'emportait sur ses condisciples par les dons d'une intelligence vive et prompte, en même temps que par un esprit d'indépendance dont, par la suite, son pays devait recueillir les bénéfices. Portaels avait été

à Paris l'élève de Paul de la Roche. Grand prix de peinture en 1842, il s'était acheminé vers l'Italie, ayant pour compagnon de voyage Alexandre Robert. Plus tard, il entreprit un voyage en Orient. A peine de retour, il se voyait appeler, par la ville de Gand, à prendre la direction de son Académie. C'était en 1847. Le Salon de Bruxelles lui valut une réputation de bon aloi, conservée jusqu'à la fin de sa carrière.

Portaels, à vrai dire, se présentait comme un novateur. Le *Simoun*, *Fathma la Bohémienne,* sujets orientaux dans le goût de Vernet; la *Sécheresse en Judée,* maintenant au Musée de Philadelphie, et que l'on vit longtemps au Musée de Bruxelles, se présentaient comme des œuvres à la fois très libres et suffisamment sérieuses pour rallier les suffrages du public et des artistes. Praticien de valeur plutôt secondaire, coloriste assez effacé; Portaels avait parmi les Belges une qualité rare : la distinction. En même temps il avait l'esprit chercheur. Des premiers il se lança dans le mouvement très marqué déjà en faveur de la peinture murale. Si grande que pût être sa vénération pour Navez, dont il avait épousé la fille, on pouvait voir plutôt en lui le représentant de la jeune école. On le louait d'avoir, à l'exemple d'Hamman et de Jos. Lies, marché dans des voies indépendantes, et vraiment sa part dans l'évolution de l'école fut considérable.

APPARITION DU RÉALISME

L'art humanitaire. — Eugène De Block : *Wat eene moeder lijden kan!* — Ch. De Groux : *Le Banc des pauvres.* — Le paysage : ses tendances. — Influences allemandes. — Jacob Jacobs. — Marinus. — Roffian. — Kindermans. — Quinaux. — Fourmois. — Le courant hollandais : Roelofs. — Les animaliers : Louis Robbe, Verwée père, Joseph Stevens.

Rien, à ce moment, ne faisait prévoir l'intervention prochaine d'un facteur de puissance encore ignorée, dont l'influence semblait devoir frapper d'inertie tout l'effort antérieur. Le réalisme; chose plus imprévue encore, il allait appartenir à un élève de Navez de frayer les voies à un système d'interprétation de la nature plein de menaces pour l'orthodoxie académique.

Cependant Charles De Groux n'était pas un révolutionnaire. A l'atelier de son maître comme à l'Académie de Bruxelles, il s'était signalé par un remarquable talent de compositeur. Dès l'année 1846, le jury chargé d'apprécier ses études de concours renseignait le jeune peintre — il avait alors 21 ans — comme promettant un grand artiste à son pays. En 1849, encore, il était signalé comme un « excellent élève, ayant un goût tout particulier pour les compositions de l'ordre le plus élevé ». Et la même année, au Salon d'Anvers, on voyait de lui une émouvante scène de mœurs : *Le Banc des pauvres*. La presse en fit l'éloge, et le peintre, peu d'années plus tard, reprenant le thème, lui donna une importance plus grande. Dès ses premiers pas dans la carrière artistique, De Groux, on le voit, s'était senti attiré vers les épisodes de la vie populaire. Il y trouvait l'occasion de succès considérables. Soit manque de confiance en soi-même, soit pour mieux se pré-

parer au concours de Rome, où, en 1850, il remportait la seconde place, De Groux s'en alla chercher à Dusseldorf un complément d'éducation.

En Belgique, il fallait, pour répondre aux exigences du temps, se vouer au grand art. Navez professait pour ce « genre » une horreur profonde. En quelque mesure, elle se justifiait par la banalité vraiment lamentable de scènes où se complaisaient les représentants d'un ordre de productions de facile placement. Que le passage de De Groux par l'Académie de Dusseldorf ait été sans influence sur la marche ultérieure de son talent, nous ne voudrions pas le soutenir. S'il trouva dans la vie des classes laborieuses l'occasion de ses meilleures peintures, jamais De Groux ne tomba dans la trivialité. Même ses œuvres se distinguent par une tenue, un sentiment de la grandeur pittoresque fait pour l'élever beaucoup au-dessus des représentants du genre bourgeois et anecdotique où les amateurs se plaisaient bénévolement à chercher la continuation des Jean Steen et des Pieter de Hooch. Cette illusion fit le succès de Jos. Dyckmans (né à Lierre en 1811), dont le fini méticuleux constitue un étrange paradoxe rapproché de sa qualité d'élève de Wappers. Ce qui n'empêcha pas l'Académie d'Anvers de s'attacher comme professeur de peinture cet émule de Mieris.

Eugène De Block, élève de Ferdinand de Braekeleer, s'inspirant peut-être d'Antigna, de Zassaert et d'Aug. de Bay, avait eu le courage, en 1842, d'aborder le poignant épisode tiré de la nouvelle de Conscience : *Ce qu'une mère peut souffrir! (Wat eene moeder lijden kan!)*. Ce tableau, où l'on voyait une mère en pleurs entre un foyer éteint et le berceau de son enfant à l'agonie, eut un succès énorme, non seulement en Belgique, mais en France. A vrai dire, De Block n'instaurait pas un genre. L'inspiration dans son œuvre intervenait pour une part minime. Son rôle était plutôt celui d'un illustrateur. Sa scène étant par elle-même

émouvante, le peintre fut émouvant. Il devait même se faire que beaucoup plus tard, sous l'influence de De Groux, il adapterait sa technique, point malhabile, à des sujets puisés à la vie populaire, tel notamment le tableau : *J'ai eu soif et vous m'avez donné à boire.*

Le Salon de 1848 vint mettre en relief de jeunes artistes dont la personnalité irait grandissant : Joseph Lies, d'Anvers, né en 1821 ; Charles Verlat, jeune élève de De Keyser, qu'une précocité rare ne devait pas arrêter dans sa recherche, souvent heureuse, de style et d'effet ; Florent Willems, enfin, né à Liége en 1823, déjà fixé à Paris où son art, fait d'élégance, trouvait non moins de faveur que dans son pays d'origine.

Le paysage suivait timidement les autres genres dans leur évolution.

L'Italie, la Suisse, l'Orient, à leur défaut les bords du Rhin devaient servir de source d'inspiration aux peintres. Le pittoresque devait se chercher au loin ; les choses directes étaient réputées de nature vulgaire. Jacob Jacobs allait chercher sur les rives du Bosphore des sujets de tableaux d'ailleurs présentés avec une science de l'arrangement très voulue, digne des professeurs de paysage à l'Académie d'Anvers. On peut voir dans la Galerie royale d'Angleterre une de ses meilleures productions du genre. Plus tard, ce fut à la Norvège qu'il demanda ses inspirations. Roffiaen, lui, prenait les siennes en Suisse. Il fut même l'élève de Calame.

F. Fourmois, né en 1814, J. Quinaux, J. Kindermans, nés l'un et l'autre en 1822, furent des premiers à mettre en honneur les sites de leur pays. Seulement, par la naissance ou l'éducation, tous trois appartenaient aux parties accidentées de la Belgique. A Namur, l'Académie avait pour directeur un paysagiste, F. Marinus.

A Namur était né Quinaux, avait grandi Kindermans. Fourmois était de Presles dans le Hainaut. L'influence de

ces pittoresques milieux contribua à mettre en honneur des sites également délaissés des artistes et du public.

Notons-le en passant, la tradition du paysage faisait défaut. Ruysdael et Hobbema n'étaient connus que du petit nombre; et, quand un jeune Hollandais, Roelofs, exposa d'abord ses impressions de la Gueldre, des aristarques vinrent soutenir qu'il avait copié les maîtres de son pays.

Prétendre faire jaillir la poésie de si humbles données, des pays plats, des bruyères de la Campine, c'était l'effondrement du système échafaudé depuis un demi-siècle. Et la chose ne se fit pas admettre sans lutte ni sans protestation.

Verboeckhoven restait le chef incontesté de la peinture d'animaux. Au prix d'un incessant labeur, servi par une facilité prodigieuse, par une adresse de composition rare, c'était le plus fécond des peintres belges. Les grands fauves jusqu'aux plus humbles volatiles peuplaient son domaine.

Peintre, sculpteur, graveur-lithographe, illustrait les *Fables* de La Fontaine, les *Scènes populaires* d'Henri Monnier.

A la Galerie Nationale à Berlin, au Musée de Bruxelles, il s'inspire des sites de la campagne romaine. Personnalité intéressante, en somme, dont l'étrange faculté d'assimilation se traduisit en œuvres, sinon de grand style, du moins très variées de sujets. Au seul Salon de 1848, on put voir sous sa signature, outre les portraits d'Horace Vernet et de Soliman Pacha, une statue, *La Méditation,* une *Vue du Mont-Dore,* des animaux en prairie, etc.

On ne peut voir en Verboeckhoven un chef d'école; néanmoins son exemple servit de stimulant à la plupart de ceux qui, après lui, songèrent à aborder la peinture des animaux. Sans lui emprunter leurs formules, encore que Louis Robbe, Verwée père, les Wanter Maertens, les De Pratere — tous de Courtrai — se soient au début

passablement imprégnés de son style, ils lui durent, plus qu'on ne pense, de subir l'attrait des milieux champêtres, de s'imprégner de la poésie des lointains horizons, d'aborder enfin l'étude de la nature avec ce sentiment qu'on pourrait appeler la dévotion nécessaire pour répandre autour d'eux la salutaire influence d'un souvenir vécu.

Ce sentiment-là, Joseph Stevens y faisait appel avec une particulière éloquence. Enfant de Bruxelles, ce remarquable artiste s'était fait ce qu'on pourrait appeler le chroniqueur de la vie publique du chien. A cette source première d'intérêt se joignait l'avantage de trouver des modèles à la fois très beaux et très intéressants parmi les chiens employés à la traction dans cette ville de Bruxelles, où leur effort est rendu plus pénible par les accidents de terrain sans cesse renaissants.

De magistrale facture, les œuvres de Joseph Stevens s'imposèrent d'abord à l'attention du public. Par elles, la peinture des animaux se révéla comme susceptible d'une expression nouvelle et sans rien de forcé, prit une place plus haute dans la hiérarchie des genres. Sous la date de 1848, le Musée de Bruxelles nous montre une page, *Bruxelles le matin,* où s'affirme avec netteté cette évolution. Elle n'est point spéciale au genre. On la verra avant longtemps se manifester avec plus d'énergie encore sous d'autres formes. Il importait toutefois de la surprendre avant de pousser plus loin notre étude.

LA SCULPTURE. — L'ARCHITECTURE

La sculpture : Les Geefs, Guillaume : *Monument des martyrs de la liberté* ; Joseph : *Statue de Vésale*. — Eugène Simonis : *Statue de Godefroy de Bouillon*. — Paul Bouré : *Prométhée enchaîné*. — Charles Geerts : sculptures religieuses. — Fraikin : *L'Amour captif*. — L'architecture : Salles de spectacles d'Anvers et de Gand. — Les embellissements de Bruxelles. — Le quartier Léopold : T.-J. Suys ; l'église Saint-Joseph. — J.-P. Cluysenaar : les Galeries Saint-Hubert, le Marché de la Madeleine. — Fête artistique de 1848 : Alphonse Balat.

Nous avons indiqué sommairement le rôle considérable de la sculpture aux Pays-Bas au cours du XVIIIe siècle. La vogue du principe classique ne contraria point son essor. Les théories basées sur le cours antique s'adaptaient mieux à son rôle qu'à celui de la peinture. L'église procurait à ses représentants l'occasion de travaux : autels, statues, tabernacles, tombeaux, etc., devenus la source d'œuvres parfois très remarquables. Il peut se faire ainsi que là où manquaient des peintures surgirent des sculptures de véritable autorité. Verboeckhoven était fils d'un sculpteur de la West-Flandre, province où, chose remarquable, naquirent quelques-uns des représentants les plus distingués du ciseau. Bruges, Furnes, Dixmude donnèrent le jour à des sculpteurs de sérieux mérite, comparés surtout aux peintres que pouvaient produire les cités.

Après 1830, le renom de Guillaume Geefs balança presque celui de Wappers. La statue du général Belliard, plénipotentiaire français au lendemain de la Révolution ; une œuvre de grand style, l'émouvante figure tombale du comte Frédéric de Mérode, à Sainte-Gudule ; la statue de Rubens, à Anvers (1840) ; l'idéale image de Maria Malibran, érigée par souscription sur le tombeau de la cantatrice et que Lamartine décora de ses beaux vers

(1842), constituaient des titres légitimes à la réputation dont jouissait l'artiste. Chargé de l'exécution d'un monument consacré aux mânes des victimes de la Révolution, il la compromit en faisant de la figure de la Patrie un travestissement de la Vénus de Milo. Quoi qu'il en soit, Geefs devait à ses œuvres une réputation européenne. On peut dire que par son atelier de la rue des Palais, à Schaerbeek, défilèrent les principales notabilités étrangères et belges associées d'une manière quelconque à l'œuvre de 1830. L'ensemble des bustes de sa Galerie formait un véritable Panthéon. Des six frères Geefs, tous sculpteurs, les deux aînés, Guillaume et Joseph, furent seuls à conquérir une réputation plus que locale. Joseph, de trois ans plus jeune que Guillaume, avait vu comme lui le jour à Anvers. A Paris et à Rome, il poursuivit les études commencées dans sa ville natale. Au Salon parisien de 1841, la médaille d'or était attribuée à son *Orphelin de pêcheur*. Couronné l'année suivante au concours ouvert par le Gouvernement pour la statue d'André Vésale, il rehaussait l'éclat de la sculpture belge par ce bronze décorant aujourd'hui une des places publiques de Bruxelles.

Mais encore que l'art statuaire valût à la Belgique des succès certainement égaux à ceux moissonnés pour les expositions de peinture, il était, plus encore que cette dernière, pénétré d'influences françaises. L'éducation des jeunes sculpteurs comportait un séjour plus ou moins prolongé dans l'atelier d'un maître parisien en renom. Faire la part dans l'œuvre des Geefs de ce qui appartenait en propre à la Belgique eût été chose passablement délicate. Il n'y avait rien là qui pût fournir l'indice d'une origine, non plus dans la forme que dans le motif même. Le sculpteur, moins entendu que le peintre, avait souci de se soustraire aux prescriptions de ce qu'il faut bien appeler la mode. Cette mode, il ne la créait point, il l'enregistrait et, non sans succès parfois, travaillait à s'y conformer.

Ce fut un événement quand apparut, en 1848, le modèle

de la statue équestre de Godefroy de Bouillon, commandée par l'État pour décorer la place Royale de Bruxelles. Œuvre d'un statuaire liégeois, élève de Kessels, Eug. Simonis, né en 1810, ce bronze, par l'ampleur de sa ligne, la portée patriotique de son sujet, parlait aux masses une langue nouvelle et éloquente. Le cavalier, par sa puissante stature, la mâle énergie de son geste; le cheval aux formes trapues, pourtant nerveuses et belles, étaient bien l'évocation de la race ardennaise. L'œuvre de Simonis répondait à ce besoin de la nation belge de sentir dans son art quelque chose qui lui fût propre, dût ce quelque chose ne point plaire aux raffinés, mais où respirât l'âme flamande. Cette aspiration, un sculpteur de souche wallonne venait d'y satisfaire d'une manière marquante et cela au moment même où le pays sortait victorieux d'une crise où sa nationalité avait couru le plus grand péril.

L'année 1848 avait vu s'éteindre à Bruxelles, âgé de 25 ans à peine, le jeune Paul Bouré, élève de Simonis, auteur de morceaux de sculpture pleins de promesses. A 22 ans, il modelait la remarquable figure de *Prométhée enchaîné*, appartenant au Musée de Bruxelles. Au moment de sa mort, avec d'autres artistes, dont Fraikin, de qui nous aurons à parler tout à l'heure, il concourait à la décoration sculpturale de l'Hôtel de ville de Bruxelles. Cette application première, et encore modérée, de la sculpture ogivale en Belgique, trouva son principal représentant en Charles Geerts, né à Anvers en 1807, mort à Louvain en 1855. Il s'était appliqué avec succès à faire revivre la sculpture sur bois. Les *Stalles de Notre-Dame d'Anvers,* dessinées par Durlet; la reconstitution de la cheminée du Franc à Bruges suffisent à donner la somme de son sérieux talent. Charles Geerts se fit à l'étranger, en Angleterre surtout, une réputation justifiée. L'archaïsme n'avait pas étouffé en lui le génie de l'invention, pas plus que les exigences religieuses, la liberté des mouvements

et la grande physionomie. Par malheur, le délicat ouvrier, surchargé de commandes, finit par faire descendre son art au niveau de l'industrie. On peut voir en lui le précurseur du mouvement d'art liturgique dont les comptoirs établis dans l'Europe entière ont imprimé à l'ensemble de leur production un défavorable caractère d'uniformité.

Fraikin fut un exemple remarquable de la puissance de la vocation. Fils d'un notaire de petite localité de la province d'Anvers, Hérenthals, il débuta comme aide-pharmacien.

Poussé par l'exemple de Geefs, après quelque temps passé à l'Académie d'Anvers, il se sentit bientôt de force suffisante pour renoncer au pilon en faveur du ciseau. Son talent gracieux lui valut de retentissants succès dans les expositions. L'*Amour captif,* d'abord exposé en plâtre, en 1845, et dont le marbre est au Musée de l'État, fit compter le jeune statuaire — il avait alors 28 ans — parmi les notabilités artistiques de son pays. L'ensemble de l'œuvre de Fraikin, presque intégralement reconstitué par l'artiste au profit de son lieu natal, comprend des morceaux très divers, intéressants, aimables, plutôt que profondément sentis.

« Une imagination riante », dit en parlant de lui M. Camille Lemonnier ([1]), « entraîna l'artiste dans ce monde de la grâce antique renouvelée dont il exprime la métamorphose par de molles attitudes et des coquetteries toutes chaudes d'une pensée d'amour. La volupté s'échappe ici des marbres, créés expressément, dirait-on, pour la glorifier ». Fraikin, pourtant, savait à l'occasion être sérieux. Son monument élevé à la reine Louise, à Ostende, ou même son groupe d'Egmont et de Hornes allant au supplice, à Bruxelles, ne sont pas dénués de grandeur. Ce

---

([1]) *Histoire des beaux-arts en Belgique*, 1887, p. 169.

fut dans son atelier qu'eut lieu le premier contact de Constantin Meunier avec la vie artistique. Ce qui ne peut pas dire qu'une part quelconque puisse être faite à son influence dans l'essor des facultés du noble statuaire.

*
* *

L'architecture devait être extrêmement lente à se mettre au niveau du progrès accompli par les autres arts. Son rôle resta subordonné tant qu'il y eut à pourvoir en Belgique à la création de halles, d'entrepôts, de casernes, de gares de chemins de fer, d'hôpitaux, de prisons. C'étaient là objets de première nécessité; les dépenses de luxe ne pouvaient être portées au programme que dans une mesure assez restreinte pour ne pas effaroucher les contribuables. Songer qu'il importait à la nation de rehausser son prestige par des édifices imposants, eût été en complet désaccord avec l'esprit pratique du Belge.

L'emploi du fer en se vulgarisant eut pour effet d'appauvrir davantage la part des architectes dans les constructions d'utilité publique. Dans l'architecture privée, lourde et prétentieuse, la fonte contribua à enlaidir les façades en mêlant son déplorable système ornemental à une ligne sans élégance ni agrément.

A bon droit on peut signaler comme d'heureuses exceptions les salles de spectacle d'Anvers (1834) et de Gand (1848). Bien qu'à ce moment le classique régnât sans partage dans les écoles, les architectes Bourla et Roelandt avaient donné de l'ampleur à leur ligne, du jeu à leurs effets, relevés d'accents plus pittoresques la maigreur du principe architectural en vogue. L'extrême de l'audace n'allait pas au delà des combinaisons de Kleuze, le dieu du jour dans l'art de bâtir.

Suys, à qui son âge eût permis l'immobilisme, fit preuve à la fois de goût et d'initiative dans la construction de

l'église Saint-Joseph à Bruxelles (1849), centre futur d'un quartier de luxe; ce bel édifice fut conçu en style italien du XVIIe siècle. Visiblement inspiré de l'église de la Trinité des Monts, comme elle à deux tours, la nouvelle église a conservé tout son attrait, et, complètement en pierre de taille, s'adapte heureusement au milieu où elle s'élève.

Le quartier Léopold, peuplé d'opulentes constructions privées, devint comme une école d'application architecturale. Luttant d'ingéniosité et même de richesse, des générations d'architectes s'y sont formés à la science des effets, et, l'on peut dire aussi, ont trouvé leur chemin de « Damas ». La ligne des boulevards extérieurs se peupla rapidement d'hôtels aristocratiques, véritables palais souvent, dont la Belgique n'avait connu les pareils qu'au XVIIIe siècle. Peu à peu il devint de bon ton d'émigrer vers les faubourgs. Les quartiers suburbains se peuplèrent d'artistes. Schaerbeek, sur le chemin de Laeken, était comme le rendez-vous des notabilités artistiques de la capitale. Gallait, renonçant au séjour de Paris, s'y était fait construire une somptueuse villa par l'architecte Cluysenaar; Geefs, Fraikin, Verboeckhoven y étaient princièrement installés. La rue Royale, dite « extérieure », la rue des Palais, son prolongement, formaient la partie la plus riante de l'agglomération. A leur point de jonction s'élève la nouvelle église Sainte-Marie, monument de style romano-byzantin, par Louis Van Overstraeten, encore en cours au moment de la mort de son auteur (1849).

L'ensemble est des plus heureux effets et les belles proportions du dôme contribuent à rehausser la perspective de la rue Royale.

Le 6 mai 1846 avaient été inaugurées en grande pompe, par le roi Léopold Ier, les *Galeries Saint-Hubert*. Cette voie de communication, longue de 213 mètres, s'ouvrait en plein cœur du vieux Bruxelles. L'architecte J.-P. Cluysenaar

(1811-1880), élève de Suys, avait adopté le style classique à peine relevé de quelques sculptures. Les Galeries s'étaient sans retard peuplées de belles boutiques, de cafés, d'une salle de comédie, etc. Par leur situation même, elles devenaient un centre important de plaisirs et d'affaires. Une médaille à l'effigie de l'architecte fut faite par le graveur Hart et frappée en or, en argent et en bronze pour être offerte à l'artiste que le roi décora de son ordre. Et presque simultanément, à front même de la rue de la Madeleine, la plus fréquentée de la ville, s'était élevé un vaste marché couvert, dénommé *Marché de la Madeleine,* œuvré également de Cluysenaar. Rompant cette fois avec ses habitudes classiques, l'architecte avait fait d'une des façades de son marché une combinaison ingénieuse du roman et de l'ogival tertiaire, évoquant quelque peu l'aspect de certains palais de Venise.

Le centre de la capitale acquérait ainsi un mouvement tout moderne, sans rien perdre de la physionomie brabançonne résultant de ses maisons du XVIIIe siècle.

Dans les spacieux salons, à l'étage des Galeries Saint-Hubert, était venue, au mois de janvier 1848, s'établir une association appelée à devenir, sous le titre de « Cercle artistique et littéraire », le foyer intellectuel le plus vivace du pays. Présidé par Quetelet, savant, de notoriété européenne, directeur de l'Observatoire, avec pour vice-présidents son beau-frère Madou et Verboeckhoven, le cercle recrutait ses membres, par voie de cooptation, parmi les représentants les plus autorisés des sciences, des arts et des lettres. Le hasard vint comme à point nommé lui permettre de réaliser brillamment son programme.

L'Exposition nationale ouvrait ses portes. La situation troublée de l'Europe avait fait de la Belgique le point de ralliement d'une foule cosmopolite de notabilités de tout genre dans laquelle les artistes tenaient une place impor-

tante. Le Cercle, désireux à la fois d'affirmer devant le monde sa confiance en l'avenir et de faire accueil aux participants au premier Salon belge depuis la Révolution de 1848, conçut le projet d'une fête dont toutes les ressources seraient fournies par ses propres membres. Parmi les architectes, les sculpteurs, les peintres, l'élan fut prodigieux. Tous se faisaient une joie de concourir à l'éclat de la manifestation. Ce fut un triomphe quand, le 26 septembre, sous les voûtes sonores du *Marché de la Madeleine,* transformé en un palais féerique par les soins de l'architecte Alph. Balat, avec le concours d'une légion d'artistes tant belges qu'étrangers, retentirent les acclamations et les fanfares saluant l'entrée de la famille royale. L'union de tant de bonnes volontés avait non seulement réalisé des merveilles, la fête du Cercle équivalait à une revue des forces artistiques de la nation à la veille d'une bataille. La liste de ceux dont le talent avait permis de réaliser ce magnifique projet comprenait les noms les plus distingués de la Belgique, de la France et de la Hollande.

Création à l'Académie de Bruxelles d'un cours de peinture. — L'école officielle et l'école libre. — L'Exposition de Bruxelles de 1851, complément de celle de Londres. — *Les Têtes coupées*, de Gallait. — Représentation brillante des écoles étrangères. — Premier pas vers l'affranchissement du paysage : *Le Moulin à eau*, de Fourmois. — Une « sécession » : l'Académie Saint-Luc.

Le Salon venait de mettre en relief un groupe de talents jeunes, pleins de sève, artisans futurs d'une rénovation à peine esquissée, mais dont les signes précurseurs se montraient de toutes parts.

Fallait-il enrayer le mouvement? On eût dit, en vérité, que telle était l'intention des pouvoirs. Bruxelles instituait enfin un cours de peinture, et pour le diriger c'est à Navez qu'on faisait appel! C'était, pour rappeler un mot fameux, un anachronisme ou un défi.

On voyait donc en présence, au début de 1850, d'une part les principes non seulement demandés, mais faux, de l'école de David, auxquels le hasard avait permis de survivre en la personne de Navez; de l'autre, le courant réputé national incarné en Gallait. De l'art indépendant, il ne doit être question que plus tard. Pour l'heure, on ne pouvait que lire encore dans une des principales feuilles bruxelloises, *L'Observateur*, et sous la signature d'un des critiques les plus réputés, proche parent de Stevens, Charles Deleuter : « Le « vrai », comme le comprennent ces peintres qui se croient des artistes, le vrai, c'est la perte de l'art! »

Ce qui devait arriver, arriva. Un jour, brusquant les choses, on vit, sans bruyante profession de principes, se constituer à Bruxelles un atelier libre où, à frais communs, un groupe de jeunes artistes se mit à dessiner et à peindre d'après nature. Ce fut l'Académie Saint-Luc. Jean

Rousseau, qui la connaissait bien et en fut quelque peu, l'appelait « une Académie où l'on ne trouvait que des élèves », par opposition à celle où l'on ne trouvait que des maîtres. Il désignait ainsi l'Académie Van der Haert, — du nom de son fondateur, — artiste de grand talent, le beau-frère de Rude par son mariage avec Mlle Fréminet, où dessinaient d'après le modèle des artistes connus et arrivés.

Quant à l'autre, le brillant critique alors à ses débuts, en traçait d'une plume alerte et colorée une image qu'il espérait de croire fidèle.

« L'Académie Saint-Luc ne va pas se loger dans un vaste et magnifique local éclairé au gaz. Elle ne travaille qu'à la lueur économique d'un généreux soleil; elle gîte dans quelque large grenier perché sur deux ou trois étages. Quelques chaises dépareillées et boîteuses composent tout son ameublement. Les académiciens eux-mêmes les y ont voiturées, un beau jour, en compagnie d'une douzaine de chevalets, de trois portefeuilles contenant des gravures, des dessins et des études peintes, d'une cinquantaine de plâtres et d'un baril de tabac... Le lendemain le travail commence. Travail bizarre, irrégulier, interrompu, qu'on prend, qu'on laisse, qu'on reprend par boutades, mais parfois patient, acharné et approfondi jusqu'au tuf... Vent, pluie, hiver, misère, tout cela leur est comme un coup de sabre dans l'eau. Si le vent fait tapage sur leurs vitres, ils s'amuseront à noter ses cris et ses gémissements, à l'écouter s'il chante juste ou s'il ne joue pas faux; ils discuteront gravement le mérite musical de cet orchestre du bon Dieu. Si la pluie se faufile dans leur atelier à travers les tuiles du toit, ils remercieront le ciel de laver leur parquet gratis, arboreront en riant un parapluie sur leur chevalet et continueront à travailler sans se déranger davantage... Gageons que vous regardez ces bohêmes de Saint-Luc comme n'étant pas autre chose que de préten-

tieux et détestables postiches des bohêmes de Mürger... Pardon, tout ce que j'ai dit est vrai... Tout... Qu'ils vivent dans un grenier, comme un type de Béranger, — qu'ils soient pauvres comme un type de Champfleury, et inconsciants comme un type de Mürger, — qu'ils soient Français à ce point, à ces trois points, c'est peut-être regrettable, etc. Et de fait la *Vie de Bohême,* l'évangile d'une bonne partie de la jeunesse belge artistique et lettrée, n'était pas sans exercer son influence sur la valeur de ses productions.

» A quoi tient, disait Rousseau, ce vagabondage laborieux des ouvriers bohêmes?

» A ceci, qu'une seule école leur est ouverte, et que si l'enseignement de cette école heurte leurs goûts et leurs idées, ils doivent bien aviser à se tirer tout seuls d'affaire. »

C'était vrai pourtant. L'enseignement officiel avait tué toute institution. Pas un artiste en vogue n'avait ouvert un atelier d'élèves. Vouloir être artiste sans passer par l'Académie aboutissait à se créer une existence besogneuse, à se voir interdire l'accès de toute position dans l'enseignement, voire le droit aux subsides. On se résignait à passer par l'école publique faute de mieux. C'était le *primo vivere,* chose essentielle surtout dans un pays où l'ordre et la régularité sont parmi les caractéristiques de l'esprit national.

L'année 1851 vit s'accomplir un événement considérable. Le 1er mai s'ouvrait à Londres la première exposition universelle.

Le 15 août devait s'ouvrir à Bruxelles l'exposition triennale des beaux-arts.

Dans un rapport au roi, le ministre de l'Intérieur, M. Charles Rogier, fit ressortir l'importance qu'il y aurait pour la Belgique à élargir le cercle de son exposition. « Au lieu d'être conçue, comme celles qui l'ont précédée,

au point de vue exclusif de l'art belge, notre exposition », disait le rapport, « ouvrirait un vaste champ où se rencontreraient les artistes de toutes les écoles, et qui permettrait de constater le degré de perfection auquel les différentes branches d'art sont parvenues en Europe. Les deux expositions de Londres et de Bruxelles se compléteraient l'une par l'autre. »

Le plan reçut son exécution, et la Belgique fut le point de rencontre des représentants des principales écoles et des principales tendances du jour. D'Allemagne, aussi bien que de France, étaient venus des envois d'importance première. C'était chose peu prévue de voir les conceptions idéales de Steinle, de Führich et de Bendemann voisiner avec les *Casseurs de pierre* et le *Joueur de contrebasse,* de Courbet, qu'avaient précédés à Bruxelles les clameurs de presque toute la presse parisienne. Chose bizarre, après s'être jetés avec tant d'ardeur dans le mouvement romantique, les Belges s'étaient tenus presque totalement à l'écart de l'esprit novateur dont l'influence se faisait visiblement sentir dans l'art français. Chez eux, la vieille routine continuait à régir l'enseignement. Wappers, De Keyser, De Braekeleer gardaient à Anvers toute leur autorité. Celle de Navez, on l'a vu, s'était renforcée encore à Bruxelles. Bien mieux, le maître passait en tête de la liste dans la formation du jury de placement et des récompenses. Pourtant Gallait, fixé à Bruxelles, était, de l'accord unanime, la personnalité dominante de l'école belge.

L'exposition de 1851 vint mettre le sceau à sa renommée et, par contre-coup, consommer sa rupture avec le pouvoir.

Persévérant dans les sujets où jusqu'alors s'étaient affirmées avec le plus de succès ses aptitudes, le maître tournaisien exposait une vaste toile représentant les *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes par le Grand Serment de Bruxelles.*

Il y donnait la pleine mesure de ses qualités, outre que ce tableau, vulgairement connu comme les *Têtes coupées*, était, par la donnée même, des plus impressionnants. Deux têtes exsangues, mises en pleine lumière, se détachant sur un drap funèbre de velours noir, où repose un grand crucifix d'argent, constitue le motif principal de la toile. Le surplus n'est qu'accessoire.

A force de recherche dans les moyens de donner de l'évidence à ce qui faisait son fort, l'œuvre de Gallait souligne avec trop de complaisance l'habileté technique de son auteur. Ainsi le peintre soulève un peu la draperie de velours noir pour montrer la main d'un des suppliciés. Pfau [1] l'appelle tout uniment « un tableau manqué; un exemple frappant de la faiblesse de l'imagination de son auteur ».

Sans doute Gallait n'avait à révéler à ses compatriotes ni sa valeur ni sa manière de concevoir l'art. On avait beau n'être pas unanime sur la portée de sa toile considérée au point de vue philosophique ou historique, l'accord existait sur sa valeur matérielle. On y sentait une volonté, quelque chose de supérieur à l'entreprise des peintres à qui leur culture même interdisait d'aller au delà de l'adresse du pinceau. Il était dans les vœux de tous de voir le pays entrer en possession de la grande page du peintre tournaisien. Le Gouvernement tergiversa. Il y avait eu, entre Gallait et le ministre, des froissements antérieurs; de part et d'autre on s'aigrit. Les *Têtes coupées* devinrent la propriété de la ville de Tournai. On reprocha amèrement au ministre d'avoir ainsi privé la nation de l'œuvre capitale du meilleur peintre belge.

L'intervention officielle, une fois de plus, fut proclamée funeste aux intérêts des artistes d'abord, au progrès des arts ensuite.

---

(1) *Études sur l'art.* Bruxelles, 1862, p. 21.

A se placer à ce dernier point de vue seulement, le désarroi était manifeste. Wappers, dont l'étoile avait pâli, ne participait pas au Salon. On avait vu la veille, à Anvers, sous sa signature, *Boccace chez Jeanne de Naples,* morceau dénué de style, sans coloris, à peine mieux qu'une grande image. Une *Sainte Élisabeth de Hongrie,* exposée par De Keyser, ne donnait pas mieux une idée plus avantageuse des courants anversois jugés dans leurs représentants principaux. C'était l'art à la portée des bourgeois enrichis, sans plus.

Navez, que son âge, à défaut de ses convictions arrêtées détournaient de toute recherche nouvelle, s'attardait dans la redite d'anciens souvenirs. Le *Retour du Jubilé,* à côté de l'œuvre nouvelle de Gallait, choquait par un ensemble de maladresses que ne laissaient pas de relever les antagonistes du système académique.

Et cependant l'esprit belge, en matière d'art, étai empreint de modérantisme. La critique pouvait manquer d'éloges pour certaines personnalités dont le temps n'avait pas soutenu le renom; elle était sobre d'attaques. Le public, pris en masse, avait les notions les plus vagues sur ce que pouvaient être les courants artistiques à l'étranger. Sans parler de l'école anglaise, réputée inexistante, ce qu'on savait de l'art en Allemagne et même en France, se limitait aux reproductions en gravure et en lithographie aperçues aux étalages de quelques marchands. Pour l'immense majorité c'était l'unique critérium.

L'apparition, au Salon bruxellois, de quelques artistes de noms fameux fut donc une révélation; encore que les œuvres ne fussent pas d'importance exceptionnelle, que beaucoup eussent été faites par des marchands, ils donnaient à la foule de nouveaux aperçus. En s'adressant au roi, à la clôture du Salon, le bourgmestre de Bruxelles, M. de Brouckere, intercalait dans son discours ce passage : « Ce que je demande, ce que je désire, c'est que nous faci-

litions encore le progrès par le contact des œuvres, par la réunion des diverses écoles, par le frottement des maîtres de l'art... Bruxelles deviendra le foyer des amis du beau, le centre des affaires artistiques ».

Il se faisait que précisément, à cette époque, les meilleurs artistes belges, Leys, Madou, F. Willems, les Stevens étaient entrepris par des spéculateurs. Le catalogue du Salon de 1851 atteste que toutes les œuvres françaises, celles signées Decamp, Rousseau, Troyon, Diaz, Messonnier, Isabey appartenaient à des marchands.

Un des plus notables était Arthur Stevens, frère cadet de Joseph et d'Alfred Stevens, comme eux établi à Paris. Un courant nouveau du goût se dessinait, courant parisien entretenu et stimulé par la mode et que d'adroits marchands s'entendaient à activer.

Leys venait de mettre le comble à sa réputation en inaugurant sa manière dorée. Deux pages charmantes de son œuvre, le *Bourgmestre Six chez Rembrandt,* et l'*Atelier de Pierre de Hooch,* allèrent aux nues. Si, à certains égards, le peintre faisait songer à Isabey, il était visible que l'étude des effets de Rembrandt l'avait surtout préoccupé. L'*Aumône,* par exemple, était presque identique, par la composition, à une des eaux-fortes du maître. Mais il y avait dans tout cela une ingéniosité de recherche, un sens si raffiné du pittoresque dans la ligne comme dans l'effet, qu'en vérité on oubliait de faire la part de l'archaïsme dans ces charmantes évocations du passé. Leys « affermé » au banquier Coûteaux voyait ses œuvres et son renom se répandre en Europe et en Amérique.

De même Florent Willems, dont la *Vente de tableaux en 1650* avait été exposée par M. Arthur Stevens; Alfred Stevens, dont l'*Amour de l'or,* les *Regrets de la patrie,* le *Soldat huguenot,* d'autres œuvres encore, de format modeste, mais expressives et approfondies, Alfred Stevens fut, dès l'abord, admis par la critique dans la catégorie

des « peintres d'histoire », honneur peu prodigué en ce temps-là.

Le *Métier de chien,* de Joseph Stevens, qu'il ne faut pas confondre avec une toile du même titre, appartenant au Musée de Rouen, par une technique supérieure autant que par l'expression du sujet, s'imposait aux suffrages de la foule. Le spectacle de ces chiens efflanqués, s'épuisant en effort pour enlever leur lourde charge de sable, tableaux familiers à tout Bruxellois, était non seulement un plaidoyer en faveur des chiens, mais en faveur de l'initiative des artistes. D'eux seuls dépendait la poursuite du nouveau; il appartenait au public de les seconder dans leur recherche.

Il va de soi qu'on ne se mit pas sans plus à déserter les vieux sentiers. Dyckmans ne perdit rien de sa vogue auprès des bourgeois; *Paul et Virginie,* de Van Lerius, professeur de peinture à l'Académie d'Anvers, fut un des grands succès du Salon, particulièrement auprès des dames. Comme toute éducation, celle du public était toute à faire.

« Pour le paysage », comme le dit un critique du temps, « on pâtaugeait entre le vieux Van Assche, le verdoyant De Jonghe et le jaunâtre Ducarron, sans trop savoir s'il valait mieux copier la nature que les paysagistes anatomistes de l'école hollandaise ou de l'école allemande [1] ». Calame, Kalckreuth, Diday, Achenbach n'étaient pas loin de paraître des audacieux. Nous avons dit l'impression produite par les premiers paysages de Roelofs. Son compatriote Kuytenbrouwer, né à Amersfoort en 1816, concourut à le renforcer. Leur exemple ne fut pas sans influence sur le mouvement de rénovation perceptible à dater de 1851. On apprenait à simplifier.

---

[1] *Revue de l'Exposition générale des beaux-arts*, 1851. Lattereau.

Parmi les Belges, le signal de l'affranchissement partit d'un wallon, Théod. Fourmois; il n'était jeune ni d'ans ni de pratique, ayant vu le jour à Presles, dans le Hainaut, en 1814. Dessinateur précis, il avait, comme lithographe, retracé d'un crayon brillant plus d'une œuvre de la Galerie d'Arenberg. Revu même aujourd'hui au Musée de Bruxelles, le *Moulin à eau* demeure une page absolument remarquable. La superbe contrée d'où il était originaire avait fourni au peintre un site digne d'inspirer Ruysdael ou Hobbema. C'en était fait des lointains voyages à la poursuite du pittoresque. « On ne peut plus accuser le site d'agir sur les sens ou l'esprit », dit un critique du jour, « car rien n'est moins pittoresque (!) que le sujet choisi par M. Fourmois... Jamais coin de terre ne fut plus calme, plus inhabité... L'harmonie qui règne dans ce tableau est sa qualité principale, et l'espèce de dédain que M. Fourmois affecte aujourd'hui pour les détails, nous prouve qu'il comprend le paysage à la manière des grands maîtres ».

On voit que s'il y avait chez le peintre progrès manifeste dans la manière de voir, il y avait progrès aussi chez la critique dans la manière d'apprécier.

L'harmonie, la simplicité n'étaient pas précisément la note dominante de la peinture en Belgique. C'est quelque chose déjà de pouvoir cueillir ces lignes dans une critique du temps : « Il n'y a pas au Salon vingt tableaux harmonieux dans le sens absolu du mot ». Prétendre au titre de coloriste, — et qui n'y prétendait? — c'était charger sa palette des tons les plus criards. On était petits-fils de Rubens, sans doute? Dans le costume historique, les plus épouvantables discordances étaient admises. Nous nous souvenons d'une *Jeanne d'Arc interrogée dans sa prison,* tableau de Jos. Lies, dont la tonalité était aveuglante à force de glacis de laque de garance dans la robe d'un prince de l'Église. Gallait lui-même n'échappait pas au

reproche. Et si les turbulences de la palette s'apaisaient quelque peu chez Leys, c'était à grands renforts de « sauces » extrêmement préjudiciables à la bonne conservation des œuvres du maître. Il y a longtemps que, au Musée d'Anvers comme au Musée de Bruxelles, plusieurs de ses toiles ont passé par les mains des restaurateurs.

PEINTURE A FRESQUE.

Le réalisme. — *Les Casseurs de pierre*, de Courbet. — Le courant germanique. — La fresque. — Portaels et Van Evcken. — La fête artistique de 1851 : sa splendeur. — Cadre grandiose de la distribution des prix.

Les premières œuvres de Courbet, *Les Casseurs de pierre, Le Joueur de contrebasse*, sur la scène artistique belge, ne firent point scandale. La critique parisienne avait mis le public en garde contre le prophète d'une religion destinée à ruiner le culte du beau. Au bout du compte, c'était le retour des colères provoquées dans les milieux classiques par l'apparition de Delacroix.

A Bruxelles, les *Casseurs de pierre* ne soulevèrent pas d'indignation, quelques-uns jugèrent même de bon ton d'insister sur les mérites du tableau envisagé sous le rapport technique. La tendance, elle, n'avait rien de choquant, où des maîtres notables du passé n'avaient pas été toujours des modèles, envisagés au point de vue de la noblesse. La Belgique, du reste, ne possédait pas alors l'équivalent de la « jeune école » française. Les « jeunes » étaient divisés sur Wiertz — ou Gallait — des mécontents, c'est-à-dire adversaire de l'administration.

Anvers et Bruxelles représentaient des tendances qu'on savait opposées; l'autorité de leurs académies n'avait rien de blessant. L'art en Belgique, c'était chose entendue, devait être un rouage gouvernemental. Pas un maître en renom ne songeait à ouvrir un atelier. Se vouer aux arts, c'était l'obligation de passer par l'école publique. Les vocations les plus décidées ne pouvaient prévaloir contre elle. Quand s'ouvrit à Bruxelles l'école de peinture, Navez licencia son atelier. D'ailleurs les enseignements du

maître ne liaient pas l'élève — Alfred Stevens passa par l'atelier de Navez; il ne s'en défend pas. Portaels, le gendre du maître, peignait des Arabes et visait au coloris. De Groux, qui, dans peu, allait se signaler comme un novateur, envoyait de Dusseldorf au Salon une toile religieuse, *Ruth et Noémi,* où l'influence de Navez se confondait avec celle de Schadow.

Courbet, la chose ne pouvait faire question, était un révolutionnaire. Ses toiles pourtant n'étaient pas envisagées comme un manifeste. On les critiquait sous le rapport technique. On en jugeait le coloris terne, et cela était — la forme incorrecte, et cela était encore. De là à proclamer qu'il ne savait ni dessiner ni peindre, il n'y avait qu'un pas. On le franchit.

En sens inverse, de très graves journaux portaient les *Casseurs de pierre* aux nues. C'était, d'après l'*Observateur,* « une œuvre faite pour rapprocher de Dieu les humbles et ceux qui souffrent ».

« Une église qui achèterait ce tableau pour en orner une de ses chapelles ferait mieux que d'acheter une de ces images mal peintes comme on en voit tant, qui nous représentent des vierges vêtues d'une draperie rouge et d'une robe bleue. »

En somme, Courbet n'eut pas trop à se plaindre des Belges. Il leur fit connaître, plus tard seulement, le *Retour de la Conférence* et pas du tout l'*Enterrement à Ormans*, dont la vue aurait suffi à renier tout d'abord sa réputation comme tendance. Il fit bon ménage avec ses confrères bruxellois; dégusta le faro, fuma des pipes en leur compagnie, mais dit du mal de Rubens. Cela ne fut pas pour aider à son prestige.

On a vu qu'avant même de connaître les œuvres de Courbet, un groupe d'indépendants s'était constitué à Bruxelles sous le nom d'Académie Saint-Luc. Rousseau, dans l'article rappelé, assure que la plupart des grands

artistes belges sont les amis de ceux qui la composent. « Ils sont venus voir ce grenier une fois par curiosité ; ils ont pris un intérêt véritable à ces bohêmes et sont souvent revenus. » Donc l'Académie de Saint-Luc devança l'apparition de Courbet en Belgique. Nous verrons plusieurs de ses anciens concourir à la fondation de la « Société libre des beaux-arts ». Comme autorité dirigeante, on ne lui connut que Slingeneyer, prime-sautier enthousiaste et très populaire auprès de l'élément jeune.

Sans être une pépinière d'artistes notables, l'Académie de Saint-Luc fit sentir son influence et lentement, grâce à elle, artistes et public arrivèrent à se familiariser à la longue avec une conception d'art plus libre, une recherche plus émue de la vérité, une expression moins banale des effets.

C'était là néanmoins promesses différées. Confusément et timidement aussi se manifeste la nouvelle tendance. Peu soutenue par la critique, elle ne trouvait d'encouragement chez aucun de ceux dont l'autorité eût été à même de lui donner crédit et n'avait pas eu elle-même de quoi suppléer à leur absence.

L'exposition de 1851 procura à une partie du public l'occasion de faire fête à certains représentants de l'école allemande. Bendemans, Julius et Carl Hübner, Begas, Kœller, Philippe Viet, Steinle, Steffeck, d'autres encore avaient répondu à l'appel du Gouvernement par l'envoi de peintures et de cartons dessinés. Inutile d'insister sur le contraste de ces œuvres austères avec ce qui, dans ses défauts comme dans ses qualités, caractérisait l'école flamande. C'était en quelque sorte le bataillon sacré de l'art préposé à la défense des principes dont Courbet travaillait à battre en brèche l'autorité. L'art allemand ne passionne sûrement pas la foule, ce qui ne l'empêche pas de recueillir les plus honorables suffrages.

La Belgique savante et lettrée n'avait pas suivi d'un œil

indifférent l'évolution de l'art en Allemagne sous les auspices du roi de Bavière. L'Université entretenait chez les classes dirigeantes le culte de la philosophie, de la musique, de la poésie allemande. Les grandes figures de Gœthe, de Schiller, mises en relief par la poésie romantique, semblent avoir acquis une nouvelle autorité par les événements de 1848.

Un voyage en Allemagne appartenait à l'éducation de tout jeune homme débutant dans la carrière des sciences et des lettres.

La gravure, la lithographie avaient rendu familier à tous les sites pittoresques des bords du Rhin, comme naguère les romans de Walter Scott avaient mis en faveur les lacs et les montagnes d'Écosse. Avec le Rhin de Victor Hugo, les bourgs en ruine, les légendes étaient choses familières à tout artiste. On n'était consacré artiste ou lettré qu'à la condition d'avoir gravi, le sac sur le dos, le bâton à la main, le Drakenfels ou la Lorlai. Paysagistes et peintres de vues de villes mettaient largement à contribution les études recueillies au cours de leurs excursions dans les pittoresques villages rhénans. Aux yeux de bien des gens, le mouvement inauguré par Carstens constituait une renaissance et, le courant religieux aidant, les productions de l'école de Dusseldorf trouvaient en Belgique une faveur considérable. Les images de la maison Buddaens étaient dans toutes les mains. Pour la jeunesse artiste, elles constituaient une source d'étude et d'inspiration; les noms d'Overbeck, de Cornélis, de Kaulbach, de Schnorr étaient dans toutes les bouches. Des esthètes allaient jusqu'à vouloir remplacer le prix de Rome par un « prix de Munich ». Les murailles de nos édifices publics doivent être le véritable grand livre de l'éducation nationale. C'est là que le peuple doit apprendre avec d'autant plus de facilité les hauts faits de son histoire qu'il les aura constamment sous les yeux. C'est là qu'il ira étudier la vie

de ses grands hommes ou législateurs, capitaines, savants ou artistes; c'est là, en un mot, qu'est le mot de cette grande énigme dont on cherche tous les jours avec tant d'ardeur la solution : l'enseignement public. A force d'avoir sous les yeux de grandes et belles choses, le goût se forme, l'esprit s'épure, l'éducation se complète, et l'on aura bientôt un peuple de citoyens instruits qui comprendra mieux ses devoirs et dont les idées s'élargiront au lieu de s'amoindrir. « Couvrons donc nos murailles de sujets nationaux, comme autrefois Athènes ou Rome, et faisons que le règne du roi Léopold soit aussi l'ère (¹) de l'inauguration de la peinture monumentale en Belgique ! »

Ce langage n'était pas très différent de celui de Wiertz. Pourtant le peintre ne se dissimulait pas les difficultés de l'introduction en Belgique de la fresque. « La peinture de style demande de la part de l'artiste de l'instruction », écrivait-il. « La peinture ordinaire demande de la patience. L'introduction de la grande peinture est donc un mal pour notre école moderne : l'enthousiasme, le désir de produire des œuvres immortelles vont brûler comme un feu dévorant le cerveau de nos peintres, les faire bondir du tabouret moelleux où ils siègent avec tant d'assiduité et de succès. » A son gré l'invasion de la peinture à fresque en Belgique équivalait à l'apparition du choléra ! C'était en dernière analyse l'effondrement de tout le système établi depuis 1830; la ruine de ce qui avait caractérisé, aux yeux du monde, la supériorité de l'école belge : la belle brosse, l'éclat de la couleur.

Il se trouva pourtant des artistes disposés à réconcilier, dans la mesure du possible, les exigences de la peinture murale avec un procédé plus libre, une recherche de l'effet et du modelé que l'école allemande frappait de proscrip-

---

(¹) *La Renaissance*, 1851, p. 59.

tion. Portaels et Van Eycken assumèrent ce rôle. Le premier, entouré d'un petit groupe de collaborateurs (Victor Lagye, Jos. Gérard et d'autres), entreprit de décorer à la fresque la chapelle d'un couvent de Frères de la Doctrine chrétienne, à Bruxelles. Sur les parois de cette chapelle, de construction récente, conçue dans un style néo-byzantin, le jeune artiste avait peint à la fresque des figures de saints, d'apôtres, etc. ([1]). Lui-même avait supporté tous les frais de l'entreprise. Dans son dilettantisme, il n'avait point songé que le bon vouloir ne pouvait triompher du manque d'aptitudes, qu'au fond il ne suffisait pas de l'admiration pour ressusciter les peintres d'Assise, de Sienne, de Padoue, de Pise ou d'Orvieto; que, même réussie, la tentative aboutissait à un vrai simulacre.

Le Gouvernement, par une heureuse inspiration, chargea Portaels d'orner d'une fresque le fronton de l'église Saint-Jacques, sur la place Royale de Bruxelles. Le peintre prit pour sujet : *Notre-Dame, consolatrice des affligés*. Comme le disait une feuille du temps, il n'avait ni devant ni à côté de lui « la comparaison qui éclaire, le précédent qui justifie. Il avait tout à créer : un genre de peinture qu'on n'était pas habitué à voir, une sorte de travail qu'il n'était pas habitué à exercer ». Le peintre n'avait songé ni à faire abstraction de ses préférences, ni à forcer ses aptitudes. Pour lui, tant valait l'artiste, tant vaudrait l'œuvre. Il se trompait.

Une décoration de soixante-dix pieds, placée à l'extérieur d'un édifice, exigeait, pour réaliser son but, une correction de ligne, une sobriété de coloris dont l'artiste ne s'était préoccupé que très secondairement. Notre croquis, tracé par lui-même, permet au lecteur de se rensei-

---

([1]) La chapelle a disparu dans les travaux du quartier de Notre-Dame aux Neiges.

gner sur ce que fut à l'origine l'ensemble conçu pour le fronton de Saint-Jacques. La ligne confuse, l'effet mal calculé aboutirent à un échec total; une simplification, entreprise ensuite, n'améliora rien. Le coup était porté et Portaels ne sortit pas sans dommage d'une entreprise sur laquelle s'étaient fondées de généreuses espérances.

Van Eycken avait restreint la sienne à de plus modestes proportions. Quelques compositions mystiques dont il avait revêtu les parois d'une annexe pour éclairer l'église de la Chapelle, étaient consacrées à la mémoire de la reine Louise. C'étaient des œuvres sans style, empreintes d'une certaine langueur dont la disparition, presque totale, éveille peu de regrets. On peut dire que ces premières tentatives de la peinture murale en Belgique aboutirent à un avortement. L'éducation de l'artiste non plus que les antécédents de l'école nationale n'autorisaient à anticiper le succès d'un genre où n'avaient que faire les aptitudes et les habitudes de ceux qui prétendaient le pratiquer.

En revanche, avec un succès éclatant, les artistes des divers genres renouvelèrent en beaucoup plus grand cette fois la manifestation de 1848. Un vaste palais de fête, édifié par Balat à front du boulevard du Régent, fut comme l'affirmation de la volonté des Belges de se signaler dans leurs propres domaines. Sauf Gallait et Wiertz, qu'on eût pu appeler les perpétuels mécontents, les principaux artistes du pays s'étaient associés dans la décoration d'un local, où tous les genres trouvaient leur représentation. De nombreux confrères de France et de Hollande avaient voulu concourir à cette manifestation de fraternité. Courbet lui-même s'y rallia, non sans succès, ce qui fut peut-être l'unique essai de peinture décorative de son œuvre. Il peignit, d'après nature, une danseuse espagnole, la *Señora Guerrero,* alors très acclamée à Bruxelles. On y constate — car le morceau est au Musée de Bruxelles — de remarquables affinités avec Goya.

Indépendamment d'une fête offerte à la famille royale, le palais provisoire édifié par le Cercle artistique et littéraire vit s'accomplir, en grande pompe, la cérémonie de la remise des récompenses de l'Exposition universelle de Londres et du Salon de peinture de Bruxelles. En même temps que Cogniet et Robert Fleury, Begas et Bendemann reçurent, des mains du roi, les insignes de chevalier de l'Ordre de Léopold; Messonnier, Roqueplan, Julien Hübner, Hasenclever, la médaille d'or attribuée en outre à Joseph Stevens. La cérémonie ne manqua point d'incidents. Les artistes, accourus nombreux, se plurent à souligner de leurs applaudissements ou à marquer par des murmures leur approbation ou leur déplaisir des distinctions accordées par le jury.

Gallait, promu au rang d'officier de l'Ordre de Léopold, ne répondit pas à l'appel de son nom. Un parti puissant s'était formé à Bruxelles en faveur de la nomination du peintre à la direction de l'Académie. Gallait venait d'être acclamé comme le premier des maîtres belges. Sa présence à la tête de l'enseignement des arts, dans la capitale, aurait donné à l'Académie de Bruxelles un relief considérable. Mais le maître posait ses conditions. Il voulait un nouveau local, — les cours de l'Académie de Bruxelles se donnaient dans les sous-sols des Musées, — d'autres réformes. Le Gouvernement, lié par des considérations politiques, eut peur de s'aliéner les Anversois, jaloux de leur suprématie dans l'enseignement des arts. Gallait se retira sous sa tente et les choses continuèrent comme auparavant.

L'ART NATURALISTE.

Le Salon d'Anvers (1852). — Artistes anglais en Belgique. — Salon de Gand (1853). — Première apparition de l'art naturaliste. — Rosa Bonheur et le *Marché aux chevaux*. — Jules Breton : *Le Retour des moissonneurs*. — G. Brion : *Les Batteurs en grange*. — Israëls : *Les Orphelines*. — Rochussen : *Les Amusements de l'hiver*. — Roelofs : *Vues de Hollande*. — Verlat : *Loups dans la neige se disputant une proie; Buffle surpris par un tigre*. — Gustave Piéron et F. Lamorinière, Belges retour de Barbizon. — J.-B. Van Moer, peintre de vues de Bruxelles. — Délaissement de la peinture d'histoire. — Les Belges à l'Exposition universelle de 1855. — Triomphe de Leys. — Charles De Groux, Alfred Stevens, Madou, Ad. Dillens, Jos. Lies, Alex. Thomas, Alex. Robert, « premier portraitiste de l'Europe », Florent Willems, F. Bossuet, Louis Robbe; un sculpteur naturaliste : Victor Van Hove. — La photographie; son influence.

Pouvait-il être question de réformes quand le bourgmestre de Bruxelles, au cours de sa harangue comme président de l'Exposition, se croyait tenu d'exalter comme président de l'exposition des peintres secondaires, dont à l'en croire la présence avait contribué puissamment à l'éclat du Salon ?

« La peinture historique serait en décadence », disait M. de Brouckere, « et nous avons sous les yeux les cartons de Beudemann et de Hübner, et nos artistes, s'inspirant de Michel-Ange et de Raphaël, importent chez nous la peinture murale, cherchant à rivaliser avec Schnetz (?), Cornélius, Horace Vernet et Schadow. »

Le résultat le plus appréciable du Salon de 1851 fut d'amener entre les Belges et leurs voisins un contact plus intime. Au Salon d'Anvers, en 1852, les étrangers affluèrent. Les Anglais avaient envoyé un contingent fourni par J.-E. Millais, Ford Madox Brown, John Martin étaient représentés, comme Eug. Delacroix, comme E. Magnus,

dont le portrait de Mme Sonntag charma les artistes et le public; comme Knaus, enfin, dont la *Foire* fut extraordinairement goûtée.

Leys s'était abstenu. Le maître accomplissait à ce moment le voyage de l'Allemagne, destiné à laisser une si profonde empreinte dans les œuvres ultérieures de sa carrière.

Le Salon de Gand fut exceptionnel encore. Le *Marché aux chevaux,* de Rosa Bonheur, retrouva dans la rotonde de l'Université tout son succès de Paris. L'éclat, le mouvement et jusqu'à la lourde charpente des percherons, que leur type rapprochait des chevaux flamands, créèrent à cette belle page une popularité en quelque sorte sans précédent. L'impression de nature, le sentiment du vrai, parlait plus haut que la science. Ajoutons que le *Retour des moissonneurs,* de Jules Breton, les *Batteurs en grange,* de Brion, quantité d'autres pages achevaient de gagner le public à une traduction de la réalité dont la brutale expression, sous le pinceau de Courbet, revêtait la forme d'un défi. C'était comme élève de Félix Devigne que Breton se présentait aux Gantois. Son succès fut énorme. Ce n'était pas de France uniquement que venait le souffle vivifiant. Israël avec ses *Orphelines,* Roelofs avec ses paysages empreints d'un sentiment si juste de l'effet, d'un si heureux choix de motifs, Rochussen avec les *Amusements de l'hiver,* autant de messages d'un art jeune et libre. Leur voix serait-elle entendue? Il y avait pour le prédire mieux que leurs symptômes. Verlat, d'un pinceau robuste, brossait les *Loups dans la neige se disputant une proie,* le *Buffle surpris par un tigre.* Gustave Piéron et François Lamorinière apportaient leurs impressions de la forêt de Fontainebleau ou des Ardennes; Jean-Baptiste Van Moer, l'ancien ouvrier tourneur, imprégnait de poésie des motifs oubliés depuis Vermeer, de Delft; les Stevens, Willems, poursuivant le cours de leurs succès, ouvraient des voies nouvelles vers la perfection.

Les choses si bien vues, si excellemment traduites, ne proclamaient peut-être pas avec une bien brutale franchise le génie de la race, n'affirmaient pas d'une manière éclatante « l'âme belge », dont il devait être beaucoup question plus tard. Mais, sans détour, Navez, Wappers, De Keyser, Gallait, Decaisne, E. Hamman, tant glorifiés à leur apparition, avaient-ils fait preuve de plus de souci d'être nationaux?

Remarquons-le d'ailleurs, d'autres devoirs s'imposaient aux artistes. Alvin n'hésitait pas à le reconnaître, lui qui, depuis 1830, suivait d'un œil attentif la marche de l'école. « L'arène ouverte chez nous à nos artistes est trop étroite », écrivait-il en 1854; « l'émulation s'y voit sans cesse exposée à se changer en rivalité. Le peintre, le statuaire n'ont que de rares occasions de produire des œuvres importantes par leurs dimensions et leur caractère.

» Parcourez nos expositions, où voit-on se montrer les talents supérieurs? Dans les petits cadres dont le commerce est certain de trouver le placement, parce que leurs dimensions peuvent s'accommoder de nos étroites habitations bourgeoises. *Quant aux grandes compositions historiques, il n'y a plus que nos débutants qui vont encore s'y engager : pauvres imprudents qui s'exposent à un labeur ingrat, pour couvrir d'immenses toiles que bientôt il faudra rouler et laisser pourrir dans un grenier.* »

Déplorable aveu! L'intervention officielle avait fait de l'art un rouage de l'administration. On avait, à coups de règlements, établi des préséances où seule la mesure du talent devait régler les hiérarchies. La multiplicité des Académies, la gratuité absolue de leur enseignement aboutissait à grossir la légion des déclassés. Il en coûtait moins à l'artiste de faire de son fils un architecte qu'un charpentier. Passer des cours élémentaires aux cours moyens; des cours moyens aux cours supérieurs, simple affaire de métier.

Anch'io son pittore! Le concours de Rome faisait de l'élève un maître consacré. Promené en triomphateur par les rues de sa ville natale, le jour de la proclamation des résultats, après quatre années de voyage aux frais de l'État, le voici de retour. Sous peine de déchoir, il lui faut aborder le grand art. Il lui faut un atelier spacieux, des modèles. C'est, à brève échéance, le découragement, la misère.

Longtemps le portrait même fut envisagé comme un genre inférieur, un art au service des bourgeois, régi par la seule ressemblance. Heureux qui, au bout de ce temps d'épreuve, arrivera à décrocher une place de professeur dans quelque académie de province! Par son exemple et ses préceptes, il formera d'autres aspirants à la célébrité!

La situation constatée par Alvin était l'aboutissement de tout un ensemble de causes accumulées. En conclure que le niveau artistique fut en baise serait se méprendre. L'Exposition universelle de Paris en 1855 devint au contraire, pour l'école belge, l'occasion d'un véritable triomphe : « Que les peintres français veillent » (j'excepte toutefois les paysagistes), s'écriait Maxime Ducamp. « L'Exposition universelle prouve que leur supériorité, si longtemps incontestée, est loin d'être maintenant incontestable : l'école belge est déjà une réalité ; tâchons qu'elle reste notre sœur, et qu'elle ne puisse jamais devenir notre souveraine. Il n'y aurait certes pas de quoi rougir, mais il est toujours triste d'abdiquer. *Caveant consules!* » Sous la plume d'un des principaux critiques de la France, l'hommage vaut d'être rappelé.

Chose étrange, dans cette réunion, sans seconde, de productions d'un demi-siècle, témoin d'une si prodigieuse floraison d'art, la Belgique ne comptait parmi ses représentants aucun homme dont le nom, au cours des vingt-cinq années révolues, avait retenti dans la presse européenne. On eût dit, non sans quelque raison d'ailleurs, que

l'école se composait de nouveaux venus. Où étaient les vastes pages signées Wappers, De Keyser, Gallait, Navez, Wiertz ou Slingeneyer? Leur présence n'importait-elle pas à l'honneur du drapeau; ou bien, par une abstention calculée, leurs auteurs voulaient-ils mieux établir la limite entre leur art et celui de l'école rajeunie? Leur défection servit mal leur dessein. Elle rendit plus éclatante la victoire de ceux dont la bannière fit triompher l'école en cette mémorable journée. Ils étaient là un groupe sinon de nouveaux arrivés, du moins d'inaperçus de la foule, à qui, pour la première fois, à défaut de leur nom, se révélait leur valeur.

La jeune école? Non pas. Leys, Madou, Willems, les Stevens, Verlat, Lies, C. De Groux, Ad. Dillens, Louis Robbe, Fourmois, Clays, Robie, Bossuet, Van Moer étaient dans toute la maturité de l'âge et du talent. Leur savoir, prix d'un labeur persévérant, mettait mieux en relief leur remarquable individualité. « S'il est permis de ressembler à quelqu'un, c'est sans doute à son père », disait, à propos de Leys, Théophile Gautier.

Bien d'autres encore caractérisaient leur race, sinon par la facture, du moins par l'esprit de leurs conceptions. D'ailleurs, nulle uniformité. S'il y avait quelque rapport de physionomie entre les ouvrages de Lies et ceux de Leys, c'était davantage encore par la nature des données que par l'expression. Quant aux autres, ceux que nous venons de citer, rien dans leurs œuvres n'accuse l'influence d'un système imposé.

A force de confondre la Belgique et la Hollande, la critique prétendait trouver le secret de la supériorité de l'école belge dans l'influence de Netscher, de Terborch, s'ingéniait à faire une part, dans son évolution, aux influences parisiennes. Le comte Léon de Laborde, dans son mémorable rapport sur l'Exposition de Londres en 1851, paru seulement en 1856, fait justice de cette

méprise. « Nos grands critiques affirmaient que ces peintres étaient les élèves de nos peintres, ces tableaux des imitations de nos tableaux, et toute notre jeunesse, avec ce contentement d'elle-même qui est la première de ses qualités, puisqu'elle soutient les autres, s'en alla répétant qu'on ne peignait pas mal à Bruxelles, près Paris. Prenons-y garde ; la Belgique ne nous copie pas. Si même en lui donnant des leçons, nous laissons les élèves devenir plus habiles que les maîtres, ils pourraient bien, à leur tour, dater nos tableaux de Paris près Bruxelles, de Paris près Anvers. Ce n'est pas ainsi qu'on juge ses rivaux. »

Si, en effet, une partie de la presse parisienne articulait contre l'école belge le reproche de manquer d'originalité, si des critiques, se plaçant au point de vue des tendances, appréciaient la direction nouvelle comme un appauvrissement de l'école artistique, il restait, de l'évolution accomplie, la mise en relief de personnalités qui, devant l'Europe, donnaient à leur pays le plus honorable relief. Pour qui reportait ses souvenirs à peu d'années seulement, tous les genres trouvaient dans l'école belge une expression imprévue.

Leys s'était mis en quête d'impressions nouvelles au début de son pèlerinage. Au retour, son pays même parut se révéler à lui. Il ne rapportait point de portefeuille bourré d'études, des réminiscences d'Albert Dürer, de Cranach, d'Holbein. Mieux que le souvenir de Nuremberg, de Bâle, d'Augsbourg, c'était l'esprit de ceci qui s'éveillait au cœur de l'artiste. Son archaïsme n'était point du pastiche. Il sentait en lui une voix des temps évoqués par son pinceau. Bien plus que les Allemands, le vieux Breughel venait de se révéler à lui. La foule ne savait peut-être pas combien était juste la remarque de Gautier : « Chez lui, il n'y a pas imitation, mais similitude de tempérament et de race ; c'est un peintre du XVIIe siècle venu deux cents ans plus tard ».

Il avait trouvé dans les cités allemandes mieux que des impressions, des souvenirs. Subitement lui était apparue la splendeur du milieu natal; ce vieil Anvers, maintenant disparu; son enceinte espagnole aux assises blanches et rouges, rongées par la mousse et l'humidité des eaux stagnantes où, comme au temps de Breughel, s'ébattaient les patineurs. C'était l'antique Halle à la Viande que Dürer vit debout déjà, comme d'ailleurs tout le quartier avoisinant. Le sombre « Steen », la Maison hanséatique, l'ancien « Vierschaas » où la justice se rendait à ciel ouvert. De là à constater que, dans ce milieu si favorable à l'expression du sentiment pittoresque, se mouvait une population à peine différente de celle du XVIe siècle : bourgeoises en faille, femmes du peuple en manteau, béguines à la coiffe empesée, cabaretiers peu dissemblables de ces Jacob Planckfeldt, l'illustre Nurembergeois, il n'y avait qu'un pas. Et Leys, pour l'avoir franchi, fut cité comme un des peintres le plus extraordinaires de son temps. Coup sur coup se suivirent : *Frans Floris allant à la fête du Serment de Saint-Luc, Les Femmes catholiques, Le Nouvel An en Flandre, La Promenade hors des murs, Les Trentaines de Berthal de Haze.* Il faut se reporter à ces temps pour comprendre l'effet produit par l'apparition de pareilles œuvres. Elle se mesure à l'enthousiasme de Gautier : « M. Leys a envoyé trois tableaux, trois chefs-d'œuvre : *La Promenade hors des murs, Le Nouvel An en Flandre* et *Les Trentaines de Berthal de Haze.* Aucune réserve, on le voit, chez le critique bronzé contre les émotions de ce nouveau théâtre constitué par un salon de peinture ».

Le tableau des *Trentaines* fut rangé parmi les pages capitales de l'Exposition universelle. On en loua tout ensemble le grand style, l'harmonie à la fois riche et sobre, par-dessus tout la pénétrante expression. Edmond About concluait sa description par ces mots caractéristiques : « Le tableau de M. Leys n'est pas seulement

une anecdote de 1512, c'est une belle page d'histoire ».

Si, à ce moment de son évolution, l'école n'avait, d'une manière totale, rompu les liens qui l'enchaînaient au passé, on n'aurait pu mieux nier sans injustice une accession de force plus remarquable parce que moins prévue.

En fait, c'était un événement prodigieux la venue simultanée, sur la scène artistique, d'un groupe d'hommes formant une école par la communauté des origines, par certains traits caractéristiques de race, tous, pourtant, obéissant avec une liberté entière à l'impulsion du tempérament. Quelle part revendiquait l'éducation, par exemple, dans les œuvres qui venaient de révéler au monde le nom jusqu'alors ignoré de Charles De Groux ?

Né en 1825 à Comines, localité de la Flandre, dont le territoire se partage en quelque sorte également entre la France et la Belgique, la France n'eut aucune part à son éducation. Il fut, avons-nous dit, élève de Navez; des Académies de Bruxelles et de Dusseldorf. Nature impressionnable et rêveuse; de complexion délicate, il inclina de bonne heure vers un ordre de sujets nullement conforme à ceux que devaient prédire ses débuts. Aspirant malheureux au prix de Rome en 1850, il devait trouver bientôt sa voie. L'apparition des œuvres de Courbet le stimula peut-être, mais, en réalité, le modernisme de De Groux n'avait pas attendu les *Casseurs de pierre* pour se faire jour. Dès l'année 1849, il exposait à Anvers le *Banc des pauvres,* repris et développé peu d'années plus tard. L'*Ivrogne,* paru (Musée de Bruxelles) à une petite exposition de société, mit en relief des aspirations plus hautes, notablement, que celles du maître peintre d'Orman. Un être abruti par la boisson vient de regagner son galetas. Ses jambes fléchissent. Les enfants se précipitent pour demander aide et secours à cet être frappé d'inconscience. Couverte de quelques pauvres haillons, leur mère est étendue, morte sur le lit. Ce tout petit tableau montrait en

son auteur un homme résolu à s'arrêter à une face des choses médiocrement riante, à la représenter aussi revêtue d'une expression, d'une forme, où n'avaient rien à voir les conventions académiques. L'année suivante apparaissait le *Banc des pauvres,* sans doute revu. A plus d'un, ce sujet eût procuré, sans doute, l'occasion de quelque scène aimable et attendrissante. De Groux n'avait cure des faveurs du public banal des expositions. Le spectacle des déchus, des découragés, des souffrants, prenant refuge dans la divinité, revêtait, sous son pinceau, quelque chose de la physionomie des pauvres de Rembrandt. A l'écart, dans un des bas côtés de la nef d'une église, où se presse la foule des dimanches, ils sont groupés autour de ce banc, le leur, celui des « pauvres ». Plusieurs portent les stigmates de la dégradation intellectuelle autant que physique. Pauvres, ils sont déclassés. D'autres, en revanche, n'attendent qu'une main secourable pour reprendre dans la société un rang d'où quelques revers, quelque faute peut-être les a fait déchoir. Un homme jeune, venu de loin, succombant à la fatigue, s'est laissé choir sur le gradin du prie-Dieu auquel il s'adosse; une jeune fille, quelque ouvrière à la tournure gracieuse, le visage dérobé aux regards, semble mêler ses larmes à ses prières. Plus loin c'est un aveugle à la face inerte, conduit par un jeune garçon ; ce sont des mères serrant entre leurs haillons de chétifs enfants. Et tous, tournés vers l'autel, invisible, implorent le ciel, plus que des hommes, non pas seulement le pain du corps, mais celui de l'âme. Et ce n'est point sans intention que le peintre inonde de clartés la nef pour laisser à l'écart ce qu'en l'occurrence on dénommerait le coin des réprouvés.

De Groux, peu coloriste d'instinct, dessinateur pénible et quelque peu raboteux, rachetait ces défauts par une expression pénétrante, surtout par la profondeur du sentiment. Dire qu'il trouvait dans son pays des apprécia-

teurs bienveillants, serait mentir à la vérité. Les critiques influents l'accusaient de pratiquer « l'esthétique du laid ! » Son action sur le courant artistique du jour fut considérable. Constantin Meunier, Louis Dubois, Louis Artan, Alfred Stevens, Gustave De Jonghe, à leurs débuts, et Félicien Rops la trahissent à toute évidence. A l'Exposition universelle, ses œuvres furent parmi les plus hautement prisées du contingent belge. Edmond About n'hésitait pas à le désigner comme « le plus distingué des peintres travaillant à Bruxelles ».

« L'*Enfant malade* », écrit l'auteur de *Tolla,* « est une toile d'un aspect saisissant, d'une tristesse profonde. Le rouet, la couchette de bois peint, le papier à dix sous le rouleau, tout crie misère dans cette petite chambre. Pas de draps dans le lit; les draps sont vendus ou engagés. L'enfant est couché avec son pantalon; sa petite tête pâle est enveloppée dans un méchant madras. Il mange son brouet avec un appétit languissant et dégoûté. La mère, assise au pied du lit, semble se demander en quel endroit de la terre on pourrait trouver cinq francs. La lumière même est misérable autour de ce grabat. Le soleil luit pour tout le monde, mais les pauvres des villes n'en ont pas tout leur soûl. »

A retenir surtout l'opinion de la critique française sur le *Dernier Adieu,* inspiré, nous l'avons dit, des funérailles impressionnantes de Van Eycken le 17 novembre 1853. Les assistants écoutent, le front découvert, les paroles d'adieu prononcées par l'un d'eux au moment de la suprême séparation. « C'est froid, navrant, sinistre », dit Théophile Gautier. La presse parisienne ne se faisait pas faute, au reste, d'opposer l'émotion juste, le tact et la mesure de De Groux à l'exhibition complaisante de choses drôles, dont l'*Enterrement d'Ornans* était le prétexte pour Courbet. Mais en l'âme de De Groux, les choses tristes avaient un retentissement profond. Modeste et silencieux,

il songeait moins à intéresser qu'à émouvoir. Les indifférents pouvaient passer à côté de ses œuvres sans les apercevoir, tant étaient simples ses données, simpliste sa technique.

Alfred Stevens, à ce moment, nageait dans les eaux de Courbet. Le *Bouquet effeuillé*, les *Fleurs d'automne*, au Musée de Bruxelles, sont caractéristiques de cette période. *Ce qu'on appelle le vagabondage,* la principale de ses œuvres à l'Exposition universelle, le montre préoccupé de faire chose humanitaire. Par la neige, une pauvre femme est conduite au poste. Une dame élégante lui fait l'aumône. La palette assombrie, les contours cernés, comme chez nombre d'artistes d'alors, étaient une forme de protestation contre l'abus du coloris aimable et la forme maniérée. Courbet, en dépit de ses écarts, de ses gaucheries fréquentes et soulignées, n'était donc pas sans agir favorablement sur l'école de son pays, par contre-coup sur les écoles voisines. Ce qui n'empêchait Maxime Decamps de mettre le jeune Stevens en garde contre « ce mauvais maître à suivre ».

L'apparition de Madou comme peintre concourut sensiblement au relief de l'école belge. On le savait de longue date habile metteur en scène, d'observation juste et pénétrante. La *Fête au château,* le *Trouble fête* n'avaient pas la prétention de se signaler par la puissance du coloris non plus que par la virtuosité de la touche; en revanche, la composition abondante et facile, l'aisance des attitudes, la remarquable justesse du type et des expressions mettaient en relief le vieil esprit brabançon avec une surprenante élégance. Madou, né en 1796, évoquait les souvenirs d'une période dont son éducation avait subi l'influence. Le Bruxelles où il avait grandi laissait en lui des impulsions non moins profondes que chez Leys l'Anvers du XVIe siècle, dont il reconstituait avec tant de bonheur la physionomie. Entre l'art de Madou et celui de Leys il y

avait un lien plus intime qu'on ne pense. D'autres avant nous en ont fait la remarque. M. R. Mutter n'hésite pas à écrire de Madou que le premier il a fait pénétrer la vie dans l'école belge du XIXe siècle. Pour Edmond About, la *Fête au château* était peinte avec autant d'esprit et de recherche que les meilleurs tableaux de l'école anglaise; lui-même, dans son *Étude sur l'art,* caractérise Madou en disant qu'il a « su donner à ses sujets vieillis un intérêt nouveau par une invention plus dramatique et un caractère plus individuel ».

Pour avoir perdu de leur actualité, ces jugements achèvent de prouver l'importance attachée par l'Europe artiste à l'intervention de la Belgique dans le courant général du goût.

Sans compter parmi les figures d'avant-plan, Adolphe Dillens, né à Gand en 1821, vit ratifier par la critique européenne le jugement favorable des connaisseurs de son pays. Un voyage récent en Zélande, en compagnie de Charles De Coster, avait vivement impressionné l'artiste. Faisant trêve aux scènes historiques où il s'était jusqu'alors attardé, il se mit avec un talent remarquable de peintre, une bonne grâce charmante à retracer les épisodes et la physionomie de la contrée qu'il venait de parcourir, le *Droit de passage,* la *Manière de faire la cour en Zélande,* la *Noce zélandaise,* les *Scènes de patinage,* n'avaient pas pour intéresser que leur seul caractère ethnographique. Dillens fut certainement un des peintres flamands les plus heureusement doués sous le rapport de la technique. Nul ne s'entendait comme lui à poser une figure d'homme ou de femme avec l'aisance nécessaire, à préciser d'un pinceau large et savoureux les implats et les saillies, à environner de lumière les scènes animées, choisies, le plus souvent, avec bonheur. Le souvenir de ses œuvres survit en mainte reproduction, sans parler des croquis dont il accompagna, dans le *Tour du monde,* le récit de voyage de De Coster en Zélande.

Elles étaient tout ensemble neuves et riantes, ses évocations de la vie des insulaires de Walcheren. Rien de joli comme la *Digue de Westkappelle un jour de fête*, où, emporté à fond de train par des chevaux vigoureux, passe le chariot tout plein d'aimables filles, de joyeux garçons parés de leurs plus beaux atours.

Flamand jusqu'aux moelles, Dillens trahissait son origine par la désinvolture du pinceau. Ses préférences pour la Zélande, sans être exclusives, lui fournirent évidemment l'occasion des meilleures pages de son œuvre et de ses plus retentissants succès.

Du même âge que Dillens et mort âgé de 44 ans à peine, Joseph Lies, d'Anvers, ne fut pas sans mêler le souvenir de Leys à des scènes plus directement inspirées de la nature.

Il connut le succès non diminué par le voisinage de l'illustre maître. *Christophe Colomb exposant ses plans à Ferdinand et Isabelle* fut un des succès du Salon d'Anvers en 1849. La *Jeanne d'Arc,* déjà mentionnée, lui valut la médaille d'or au mémorable Salon de 1851. S'il abuse des frottis et des « sauces » affectionnés des peintres de l'époque romantique, il trouva néanmoins sur sa palette des harmonies d'une véritable richesse. Transitoirement peintre d'histoire, Lies ne s'élève pas jusqu'au grand style. Son art, comme sa complexion, était sans force.

Il créa des portraits d'un grand charme, tel que celui de l'enfant de Leys, au Musée d'Anvers. Des vues où les figures se mêlent au paysage, où parfois la silhouette des villes et des villages est profilée sur le couchant, constituent des pages impressionnantes. Les *Plaisirs de l'hiver,* scène de patinage sur les remparts d'une ville, exposée à Paris en 1855; la *Vesprée,* où l'on voit les filles revenir des champs; le *Mauvais Riche,* avec un fond délicieux de jardin, ont dû certainement impressionner Henri de Braekeleer. A ce titre déjà, l'œuvre de Lies s'impose à l'atten-

tion de l'histoire. L'école belge, en somme, avait fait un pas décisif en avant.

La franche expression de l'esprit de nature rehaussait dans l'œuvre de ses représentants d'une facture non seulement personnelle, mais libre des conventions où s'attardaient comme à plaisir les maîtres de réputation consacrée. Le retour attentif de quelques romantiques donnait plus d'évidence à l'évolution. Une vaste toile de THOMAS, — un nom de retentissement médiocre, — *Judas errant pendant la nuit de la condamnation du Christ,* imprégnait la peinture religieuse d'un accent de vérité, dont la recherche même constituait un progrès. La scène était impressionnante. Il y avait là comme un reflet de Géricault, plus encore de Prud'hon, dont la *Justice divine poursuivant le crime* semblait avoir inspiré la peinture.

Par un ciel chargé de sombres nuages d'où émerge la lune, Judas est errant. Sa main serre encore la bourse où sonne encore le prix de sa trahison. Soudain il tombe en arrêt devant un feu où veillent des bûcherons. Ils façonnent la croix qui, à l'aube, va se dresser sur le Golgotha. L'idée, jointe au contraste de l'effet, fit de cette page une œuvre à sensation, encore qu'elle fut de médiocre valeur picturale. Mais on n'était pas accoutumé à cette forme d'interprétation biblique. C'était une trouvaille. Elle suffit à la réputation de son auteur.

Chose peu prévue, l'éclat de la Section belge fut considérablement rehaussé par la présence d'un portrait sur la scène parisienne. Se signaler comme portraitiste impliquait une somme de qualités dont la France, avec l'Angleterre, semblait détenir le monopole. L'honneur de le leur signaler revint à un ancien élève de Navez, ALEXANDRE ROBERT. Le personnage représenté, *M. Ad. Van Soust,* jeune attaché à la Direction des beaux-arts, était d'un physique intéressant, avait des allures élégantes. Dans la toile de Robert, il était représenté à mi-jambe, de face, se

détachant sur un fond très clair, en honneur parmi les portraitistes depuis l'apparition de la photographie. Un critique parisien, M. Alph. de Calonne, de passage à Bruxelles en 1854, avait grandement loué ce portrait dans la *Revue contemporaine*. Il le signalait comme « une véritable composition, du meilleur goût, d'une excellente exécution, de l'ordre le plus élevé ». Quand l'œuvre de Robert se produisit à l'Exposition universelle, M. de Calonne se plut à constater que chacun s'empressait à la proclamer « la meilleure de toute l'école belge et de découvrir en elle un chef-d'œuvre ».

Une lettre d'Arthur Stevens à son compatriote lui fit connaître la manière chaleureuse dont son œuvre a été appréciée par Eug. Delacroix et la certitude de trouver à Paris le plus brillant accueil. L'impératrice, les journaux du temps en font foi, avait beaucoup admiré la peinture du jeune Belge. Robert, s'il eût exécuté les sollicitations de ses amis, était en passe de rivaliser avec Winterhalter sur la scène parisienne. Il s'abstint de courir l'aventure, encore qu'il fut sans attaches en Belgique. Il se contenta de faire le portrait du *Comte de Morny,* preuve évidente de l'impression laissée par son œuvre dans les Salons de la capitale.

Paris à ce moment foisonnait d'artistes belges. Ils formaient, dans le voisinage de l'Arc de Triomphe, une vraie colonie. Plusieurs s'étaient élevés aux premiers rangs de la hiérarchie artistique française : Florent Willems, dont les scènes du XVIIe siècle faisaient revivre Abraham Bosse et Saint-Igny, et dont la *Veuve* (Musée de Bruxelles) avait mérité non seulement les suffrages des mondains, mais ceux des artistes; les deux Stevens : Joseph, non seulement grand peintre, mais « le roi des peintres », et à qui échut l'honneur d'initier l'impératrice à la pratique d'un art qu'il contribua à mettre en faveur; Alfred, à qui sa virtuosité réservait une place à part sur la scène parisienne;

Gustave de Jonghe, Alfred de Knyff, Piéron, mort jeune, non sans avoir donné, comme paysagiste, une note originale; dans le grand art, Charles Verlat et Édouard Hamman.

Les influences françaises, très apparentes chez tous, leur créent une place à part dans l'école de leur pays, encore qu'en France leur exotisme se manifeste avec une certaine netteté. Nous avons dit un mot de l'influence de Courbet dans les premières œuvres d'Alfred Stevens. L'influence de Delacroix, davantage encore celle de Thomas Couture, se montre chez Verlat et Hamman. L'influence de la photographie n'est peut-être pas étrangère non plus à leurs effets. Les contours estompés, les masses lumineuses élargies, un certain apaisement de la vivacité des nuances semblent traduire, non pas, sans doute, l'intervention directe de la photographie, mais l'étude des effets rendus par l'objectif. Stevens parle avec raison, dans ses *Impressions sur la peinture* (1), des conséquences de l'apparition de la photographie. Elle captivait les peintres par le vague des contours et des effets. Sa première conséquence fut de réduire à néant la peinture au « patientolype », dont parlait Wiertz. La photographie devenait un moyen de contrôle vigoureux, une source d'information trop facile pour ne pas réduire le simple fini au rang de chose indifférente.

De toute manière, des œuvres telles que l'*Assaut de Jérusalem,* par Verlat, *Adrien Willaut faisant exécuter devant le Doge la première messe en musique,* caractérisent très nettement une direction nouvelle. C'était la peinture d'histoire au dernier goût du jour, *up to date;* dans le discours déjà mentionné du bourgmestre de Bruxelles, prononcé en 1851, M. de Brouckere avait hasardé cette

(1) Paris, 1886.

phrase : « le chevalet s'élève à la hauteur de l'histoire ». Des œuvres de Verlat et Hamman tendaient à « abaisser l'histoire au rang du *chevalet* ». Diminuer aux proportions d'une anecdote la prise de Jérusalem, l'histoire d'un citoyen fameux équivalait à proclamer les déchéances de la peinture d'histoire. Qu'allait devenir la « mission enseignante de l'art » proclamée à l'envi dans les rapports officiels ? Que deviendrait l'intervention gouvernementale elle-même ?

Et pour mieux accentuer la tendance subversive, voici, sur une toile de 5 mètres de long, toujours exécutée aux frais de l'État, une *Vue de la Campine*, par Louis Robbe; la Campine, c'est-à-dire une plaine à perte de vue, quelque chose comme une prairie américaine, aux eaux stagnantes, un troupeau de bœufs et de vaches au pelage varié, en rompt la monotonie. La chose parut étrange, sinon choquant. « Il est rare que l'on peigne les animaux dans des toiles de si vastes dimensions », dit T. Gautier, « un sujet d'histoire s'y développerait à l'aise ! » L'impression était d'ailleurs remarquable. Sous un ciel aux nuées sombres et basses, la bouvière s'occupe de rassembler sa troupe pesante. Déjà la pluie tombe à l'horizon. L'ensemble quelque peu panoramique auquel avait eu part Roelofs pour le paysage, et De Groux pour la figure, était trop caractéristique du pays, mettait en relief une personnalité artistique trop intéressante pour ne pas conquérir les suffrages de la foule.

Louis Robbe, non content d'être un homme de loi distingué, était peintre par tempérament et peintre d'animaux surtout. Le pinceau dans les mains de cet homme de haute stature, de robuste complexion, semblait contraint aux pages vigoureuses. Verboeckhoven, lui aussi, avait fait de la peinture des animaux l'occasion d'ensembles développés. Son pinceau précieux n'arrivait pas à leur donner la puissance nécessaire. Le tempérament de

Robbe le sollicitait aux grandes machines. Dessinateur moins précis que vigoureux, il faisait bon marché de la forme en faveur de la puissance de l'effet. Sa *Vue de la Campine* devait rester l'œuvre maîtresse de sa carrière.

Les paysagistes belges, lents à s'émanciper, connurent à l'Exposition universelle de moindres succès que les peintres de vues de ville. Les vues d'Espagne, de Bossuet (1800-1889); les vues de Belgique, de J.-B. Van Moer; F. Stroobant, ce dernier principalement comme dessinateur habile et coloré, remportèrent d'enviables succès.

On compara Van Moer à Decamps, et la plume brillante de l'auteur de *Tra los montes* fit bonne mesure d'éloges à Bossuet, dont la vue de Grenade en était, du reste, amplement digne.

Chose à ne point laisser inaperçue : la sculpture belge eut sa part de succès à l'Exposition universelle de 1855. Sous l'impression du fameux roman de mistress Harriett Beecher-Stowe, un jeune statuaire, Victor Van Hove, avait créé le *Nègre après la bastonnade*. Les suffrages du jury international devaient venger l'artiste des dédains de ses compatriotes. Non seulement la presse parisienne loua fort son œuvre, proclamée par Rude le meilleur morceau de la statuaire belge, mais Van Hove remporta la médaille d'or. Bruxelles lui avait refusé même une mention !

En somme, les Belges revenaient de Paris les mains chargées de palmes et de couronnes. Aux applaudissements de l'Europe, la médaille d'honneur avait été accordée à Leys. Plusieurs de ses confrères, la veille inconnus, avaient conquis la plus honorable notoriété.

L'INTERVENTION OFFICIELLE FUT STÉRILE.

Un État marchand d'images : *Le Musée populaire de Belgique.* — Les fêtes du XXe anniversaire de l'inauguration de Léopold Ier; leur éclat sous le rapport de l'art. — L'*Uilenspiegel.* — Salon de 1857 : La note triste. — Lamentations de Louis Alvin : « Le sauve-qui-peut général ». — Abjurations de Van Soust. — Ferdinand Pauwels.

Histoire véridique, il nous incombe de dire qu'un peu de contrainte se mêla aux applaudissements accordés en Belgique à ceux auxquels l'Exposition mondiale venait de donner le baptême de la célébrité. On ne s'était pas préparé comme cela, sans plus, à la constatation que pour avoir représenté avec succès le style classique, ou exploité avec bonheur le courant romantique, les survivants de ces périodes dussent cesser d'être les régulateurs des temps nouveaux. L'avis implicite d'avoir à fermer boutique, « selon l'expression d'Horace Vernet », ne devait pas être enregistré sans protestations.

Avoir parcouru les Galeries belges et hollandaises, c'est avoir constaté le pénible effort accompli dans un milieu de vie restreinte et passablement ralentie pour affranchir l'art des conventions qui encombraient sa marche. En Belgique, Wiertz, Gallait, De Keyser, Verboeckhoven, Navez lui-même, nonobstant son grand âge, n'étaient guère disposés à baisser pavillon devant l'élément jeune [1]. Pris en

[1] « Ils s'étaient partagé, en bons frères, le somptueux patrimoine de gloire amassé par les siècles. Wappers s'était attribué le génie de Rubens, et De Keyser, celui de Van Dyck. Quant à Wiertz, il croyait réunir dans sa peinture le dessin puissant de Michel-Ange au splendide coloris de Rubens. » H. De Nimal, *Vingt-cinq lettres du peintre Navez.* Malines, 1894.

bloc, bien que divisés en tendances, ils représentaient une époque disparue.

Au souvenir de leurs succès d'antan se mêlait pour leurs contemporains le charme d'un passé disparu, quelque chose comme les romances de jeunesse tombées dans l'oubli, qu'on écoute avec émotion, toujours. La vénérable Académie d'Anvers était sous la direction de De Keyser, régie d'après les principes de Van Brée. A Bruxelles, d'autre part, la règle de David demeurait l'évangile de Navez.

Pour bien des gens, les artistes acclamés la veille à Paris étaient si pas des étrangers, tout au moins des nouveaux venus et, pourquoi ne pas dire, jusque des gêneurs. Aspirer au succès en dehors des voies officielles, équivalait à manquer de patriotisme.

L'État ne procurait-il point aux humbles les moyens d'aborder la carrière artistique? Ne devenait-il point, dès lors, le dispensateur de la renommée? Et les masses d'êtres renseignées par les arts sur les faits marquants de l'histoire nationale, sur la vie des hommes célèbres? Toute initiative, en fait, partait de l'État. A ses frais, le « Musée populaire de Belgique » vit, sous formes d'images, apporter à la foule les portraits de la famille royale; des hommes illustres; la représentation des événements historiques, les vues des principaux monuments, les types de races d'animaux, les costumes populaires et jusqu'à des sujets pieux; l'Immaculée Conception, les Apôtres, d'après Overbeeck, chose à retenir.

Cette imagerie officielle n'arriva pas à supplanter les grossières images à un sou : l'histoire du « Petit Poucet », du « Petit Chaperon rouge ». Les petits garçons et les petites filles se souciaient peu de dépenser leur petite épargne pour s'initier au système métrique, à la nomenclature des pièces d'un harnais ou d'une charrue. L'intervention officielle fut donc stérile; elle devait l'être.

Où, par exemple, elle était tout indiquée, où elle se produisit avec éclat, ce fut dans la commémoration du vingt-cinquième anniversaire de l'inauguration de Léopold Ier (juillet 1856). Évoquant le souvenir des « Joyeuses Entrées » des anciens souverains, de ces fêtes décrites avec lyrisme par les auteurs des XVIe et XVIIe siècles, Bruxelles et la province concoururent avec ardeur à une manifestation restée mémorable. Architectes, sculpteurs, peintres rivalisèrent d'ingéniosité dans la composition d'arcs de triomphe, de chars allégoriques, de locaux de fête improvisés. Certains de ces éphémères ensembles firent valoir des personnalités artistiques à peine connues de la foule. Les architectes Henri Beyaert (1823-1894), Louis de Curte, Joseph Schadde (1818-1894), d'Anvers, Léon Suys, Joseph Poelaert, le futur auteur du Palais de Justice, les peintres Hendrickx et Victor Lagye, sans effacer le souvenir des fêtes auxquelles avait présidé Rubens, firent preuve de goût et d'imagination dans la composition d'estrades, d'arcs de triomphe, de chars, de décors de fêtes de tout genre, dont se couvrit Bruxelles. Nous renvoyons le lecteur aux divers ouvrages publiés à cette occasion. Ils y trouveront retracés, par des dessinateurs habiles, Stroobant, Hendrickx, Simonau, Lauters, l'ensemble de la partie décorative des fêtes.

Au mois de septembre 1857 s'ouvrait à Bruxelles le Salon triennal, toujours dans la salle du Musée. Il était attendu avec impatience. Il importait aux Belges de constater eux-mêmes le chemin parcouru depuis l'Exposition universelle. A Bruxelles venait de se fonder, sous le titre : *Uylenspiegel, journal des ébats artistiques et littéraires,* un organe où collaboraient, avec des littérateurs de profession, quelques artistes dont De Groux, des dilettanti, Félicien Rops; des fonctionnaires, avocats, etc. Madou avait dessiné pour ce journal de jeunes gens, un titre, un petit chef-d'œuvre. Chaque numéro était accom-

pagné de lithographies d'un tour humoristique. De Groux et Rops signèrent les principales. D'un mérite remarquable, souvent, elles mettent en relief et de manière non discutable, l'influence de De Groux sur son collaborateur; Félicien Rops, sous le titre *Uylenspiegel au Salon,* traça d'un crayon et d'une plume également déliée une revue humoristique. Comme conclusion, il nous montre la Belgique s'adressant à Uylenspiegel en ces termes : « Tu as beau rire, tu ne nous empêcheras pas d'inscrire ces noms-là dans nos livres d'or ». Ces noms sont ceux de Madou, — il venait d'exposer la *Chasse au rat,* — de De Groux, dont on venait de voir des *Pèlerinages,* de Robbe, Cermack, Portaels, Robert, Van Hove, Roelofs, Stevens, Fourmois, Dillens, Stroobant et Quinaux.

A cette liste aurait, semble-t-il, dû s'ajouter un nom, celui de Clays, mais à cette époque le remarquable artiste dont il s'agit était au début de la curieuse transformation qui, sans trop de retard, devait le placer aux premiers rangs de l'école.

Né à Bruges en 1819, Paul-Jean Clays s'était voué de bonne heure à la traduction des scènes maritimes sous l'inspiration de son maître Gudin. On le comptait donc parmi les adeptes du romantisme. Subitement aux approches de la quarantaine, maître enfin de l'obsession des formules surannées, on le vit revêtir ses œuvres de clartés encore inaperçues et faire à la vérité sa part légitime. Toute la partie antérieure de sa carrière devait par là tomber dans l'oubli.

« La note pathétique de De Groux remua profondément les ateliers », a pu dire avec raison Camille Lemonnier. « Jamais on ne vit autant de scènes navrantes réunies, autant de palettes endeuillées qu'au Salon de 1857. »

Constantin Meunier avait abandonné la sculpture pour peindre une salle d'hôpital, où une vieille femme agonise dans un fauteuil, secourue par deux religieuses. Le tout se

présentait de profil, anguleusement, comme un gothique. C'était terrible. Beaucoup d'autres, oubliés depuis, suivaient des voies parallèles.

Jamais le noir ne fut à la mode comme cette année-là : l'influence de Courbet combinée avec celle de De Groux. Alfred Stevens lui-même venait d'exposer à Paris une des œuvres les plus émouvantes issues de son pinceau : *La Consolation,* c'est-à-dire une visite de condoléance. Cette belle page appartient à la collection Ravené. L'Académie de Saint-Luc faisait sa première apparition sous les armes. Elle aussi se complaisait aux teintes cinéraires, encore qu'elle aspirât au grand art. Louis Dubois exposait des *Joueurs,* une *Embuscade,* un *Prêtre allant célébrer la messe.* Eugène Smits, une *Suzanne;* Léopold Speeckaert, une *Scène du Déluge.* Tout cela, dans une gamme grise, était de composition médiocre, de dessin flottant. Les teintes neutres dominaient de même dans la première peinture de Verwée : *Animaux au pâturage,* certainement conçue sous l'influence de Robbe.

A signaler au même Salon les débuts d'un jeune peintre alors fixé à Anvers : Alma Tadema. Bien visiblement influencé par Leys, sa peinture : *La Distraction de l'abbaye de Terdoest en 1571,* ne manquait pas de jet. A signaler aussi les débuts de Mme Ronner : *Un Attelage de chiens.*

Les tendances nouvelles trouvaient un défenseur en *Uylenspiegel.* « Notre époque voit peu à peu l'art se métamorphoser », écrivait cet organe. « Ce qu'on est convenu d'appeler le classicisme, malgré les efforts de tant d'hommes de talent, ne résistera plus longtemps au torrent des idées modernes. Les splendeurs de la nature, la profondeur du sentiment, les instincts mystérieux cachés au cœur de l'homme, la lumière et la vie remplaceront la majesté des lignes, etc. » La prédiction devait se réaliser.

Alvin, cette année-là, présidait la Classe des beaux-arts

de l'Académie de Belgique. Analysant la situation, « il semble », dit-il, « qu'un découragement universel s'est emparé des intelligences. Un sauve-qui-peut général a tout à coup vidé l'arène, et ceux qui y appelait le combat des âmes fortement trempées se sont jetés avec une ardeur fiévreuse sur l'art productif, sur celui qui assure des succès rapides et faciles à escompter ». L'orateur concède volontiers que la moyenne des bons ouvrages l'emporte sur celle des années précédentes; pourtant il se demande, avec ceux qui ne sont point disposés à confondre l'art et l'industrie : Où allons-nous ?

Recherchant les causes d'une situation qu'il déplore, Alvin les trouve dans l'exagération de l'individualisme dans la société moderne et dans l'insuffisance dans les arts de l'intervention de la puissance publique, dont l'action, souvent troublée par les tiraillements des influences politiques, ou se traîne péniblement entre deux exigences rivales, ou se révèle par soubresauts sans liaison et sans unité...

Pendant vingt-cinq ans, l'école belge s'est développée avec une énergie extraordinaire; elle a produit une foule d'œuvres dignes d'attention; elle a révélé des talents qui ne demandaient qu'une occasion de tenir les promesses de leurs débuts, en créant des œuvres vraiment nationales. Où sont les joyaux que ces pieux enfants ont apportés pour la parure de leur mère, la patrie? L'étranger qui parcourt la Belgique se demande avec surprise : Où est l'art belge? « Il le cherche en vain dans ceux de la province... Ce qui encourage chez nous à la Direction des beaux-arts, c'est une volonté unique fortement retranchée dans une position sereine et fortement supérieure aux influences rivales qui se meuvent en bas... »

La Belgique avait donc failli à ses devoirs; elle avait cessé de faire de l'art officiel!

La note pessimiste résonnaît avec plus d'âpreté encore

chez M. Van Soust, attaché à la Direction des beaux-arts. De Groux, que de récents succès à l'Exposition universelle mettaient certainement au-dessus d'une pareille méconnaissance, était accusé de poursuivre par son art « une transformation mensongère de la vérité, en faveur d'un idéal inférieur ». Le calcul de l'amour-propre, là réside le secret de la fausse originalité de M. De Groux.

D'autres critiques voyaient dans l'œuvre du jeune peintre le cri d'une conscience en révolte contre les inégalités sociales! Rien de moins justifié. De Groux voyait les hommes et les choses qui l'environnaient sous des dehors peu riants. Mettons que la tristesse fût le fond de son caractère. Dans la frêle enveloppe du peintre battait un cœur plus accessible aux émotions que celui de l'homme vigoureusement charpenté. Il ne concevait pas ses succès sans les acteurs qui leur fussent propres. Cela ne pouvait répondre à l'idéal d'un public disposé à faire ses délices d'intérieurs à la De Coene ou à la Dyckmans. La presse parisienne n'avait-elle pas appris le *Dernier Adieu* du peintre bruxellois à l'*Enterrement d'Ormans?* La manière de concevoir de De Groux était aux antipodes de celle de Courbet. Expansif, bruyant; celui-ci était tout en dehors. De Groux était un concentré. « La lutte du capital et du travail le laissa désintéressé, on le devine », écrit Lemonnier. « Il n'intervenait pas à titre de médiateur dans le rapport du patron et de l'ouvrier; il n'a ni l'allure militante d'un polémiste, ni la réflexion infaillible d'un philosophe. La moralité qui se dégage de l'ensemble de ses peintures résulte d'une impression instinctive, bien plus que d'une pensée nettement formulée, et l'on est touché dans l'âme avant d'être atteint dans le cerveau [1]. »

Rien de plus vrai.

---

[1] *Histoire des beaux-arts en Belgique, 1830-1887*, 2e édition.

De Groux ne prétend pas au rôle de réformateur; il constate Van Soust grand admirateur de Wiertz — bénévolement assimilé à Michel-Ange et à Rubens — et de Gallait, se montre impitoyable pour l'artiste qui se hasarde à mettre sous nos yeux un pèlerinage au pays wallon ou flamand, si bien décrit par Charles De Coster [1]. « Ces disgraciés de la nature », dit Van Soust, parlant de De Groux et du sort que son crayon se plaît à rassembler, « auront la destinée des gueux et des monstres dans la vie réelle. Des uns, on détourne le regard; des autres, on finit par ne pas les entendre quand même il vous poursuivent de leurs plaintes importunes. »

Question de tendance, on le voit, De Groux n'entendait pas se détourner du spectacle des misères humaines. « Après l'hôpital et le cimetière, une dernière source d'inspiration : la morgue! » s'écrie Van Soust à la vue du tableau de Meunier.

Et la *Leçon d'anatomie?* et le *Christ* de Holbein, peint d'après un noyé? Seulement on n'en était pas venu encore à s'intéresser aux choses où s'exprimait la vérité sans plus.

*
* *

La foi en l'art belge paraissait terriblement ébranlée. Les partisans du système académique assistèrent avec joie à l'apparition des œuvres de Ferdinand Pauwels. Élève de l'Académie d'Anvers, lauréat du concours de Rome (1852), le nouveau venu rapportait d'un séjour à l'étranger un bagage sérieux d'aptitudes précieuses : coloris aimable, technique adroite. Sans, du reste, prendre son vol bien haut, le jeune Pauwels avait amplement de quoi plaire au public. « Un beau nom paraît réservé dans l'art à l'auteur de *Ritspa* », disait Van Soust. « Épris des beautés des maîtres des écoles étrangères, de la grandeur de l'art antique,

---

[1] *Les Pèlerins d'Hacchendover.*

M. Pauwels cherche le style sous l'empire de ses jeunes admirations. »

S'il était dans la destinée de Pauwels de finir directeur d'académie [1], — pas en Belgique toutefois, — on ne peut méconnaître qu'il eut amplement de quoi satisfaire aux exigences du rôle. Très maître de soi, et sans du tout brusquer les choses, il faisait preuve d'une volonté très ferme de rester à l'écart des tendances signalées par le critique officiel comme devant amener la perte de l'art.

A Anvers, où il s'était fixé, Pauwels apportait un accroissement de force hautement désirable. Non seulement l'art traditionnel, celui des Wappers et des De Keyser, faisait en lui une précieuse recrue, mais son concours semblait d'avance acquis à une forme nouvelle d'expression artistique en haute faveur auprès du pouvoir : la peinture murale.

---

[1] Il le fut à Dresde.

LA PEINTURE MURALE. — L'ART CHRÉTIEN ABSOLU.

La peinture murale. — Swerts et Guffens. — Exposition de cartons de fresques allemandes à Bruxelles et à Anvers (1859). — Le budget des beaux-arts de 1860. — Congrès artistique d'Anvers (1862). — Courbet aux prises avec les Idéalistes. — « L'art chrétien absolu ». — Le « prérubénisme ». — L'école de Maltelrugge. — Leys et De Keyser, peintres à fresque.

« Ce qui manque à la Belgique », disait Pfau [1], « c'est la peinture monumentale, la peinture historique proprement dite, où l'élévation de la pensée s'exprime par la grandeur du style ». Cette opinion d'un critique éminent et allemand constituait tout un programme. L'État jugea devoir le réaliser.

Le terrain était du reste préparé. A Saint-Nicolas (Flandre orientale), deux artistes d'origine anversoise, J. Swerts et Guffens, avaient décoré de fresques une église de construction récente. Saint-Nicolas n'avait rien d'un centre artistique, mais là résidait, en qualité de commissaire d'arrondissement, M. Adolphe Siret, critique d'art et lettres bien connu, directeur du *Journal des beaux-arts*. Passionné pour tout ce qui pouvait contribuer au prestige de l'école belge, aussi par zèle religieux, Siret mit tout en œuvre pour assurer le triomphe d'un mode de peinture destiné, dans sa conviction, à donner un nouveau relief à l'art flamand.

Swerts et Guffens, sortis de l'atelier de De Keyser, avaient fait de compagnie, en 1850, un voyage en Italie et en Allemagne. D'une nature douce et contemplative,

---

(1) *Études sur l'art*. Bruxelles, 1862, p. 85.

épris de longue date d'une admiration profonde pour Ary Scheffer, ils ne tardèrent pas à se passionner pour Overbeeck, Cornélius, Philippe Veit, Andreas Müller. Il ne s'agissait pas dans leur pensée de doter le pays d'une application de l'art nullement en désaccord avec le génie de la race, mais de lui imprimer une forme directement empruntée aux sources allemandes. On oubliait qu'en Cornélius, dans l'œuvre des maîtres venus à sa suite aussi bien dans la forme que dans l'esprit, les traditions germaniques intervenaient pour une part considérable. Nous pourrions, s'il le fallait, reprendre ici des programmes tout préparés pour les différentes formes de peinture murale, tant était grande l'illusion de certains esthètes sur les moyens à mettre en œuvre pour assurer l'éclat d'un genre qu'ils rêvaient de voir appliquer dans la mesure la plus large.

Dans les sphères administratives, les vues de Swerts et Guffens trouvèrent un puissant écho. Délégués du Gouvernement à l'Exposition de Munich en 1858, ils se firent les promoteurs d'une réunion, à Bruxelles, des cartons des principaux représentants de la fresque en Allemagne. On put voir ainsi dans la capitale, au mois de juin 1859, un ensemble d'œuvres de Cornélius, de Kaulbach, de Lessing, de Steinle, de Schwindt, de Bendemann, sans parler de bien d'autres de moindre valeur. Transportées ensuite à Anvers, ces productions trouvèrent un regain de succès. Quelque jugement que l'on émît sur leur principe, quels que fussent les enseignements que d'aucuns en prétendissent tirer pour le bien de l'art belge, on était d'accord pour louer leur mérite et leur conscience.

Il ne s'agissait pas toutefois, dans la pensée de la Direction des beaux-arts, d'une pure satisfaction de curiosité. L'école belge, régénérée par la peinture à fresque, allait par elle ajouter un nouveau fleuron à sa couronne.

Le budget de l'Intérieur comprit, dès l'année 1860, un

poste exclusivement consacré à l'exécution de la peinture murale. A Gand, l'Université; à Anvers, le Musée, l'Hôtel de ville, l'église Saint-Georges; à Saint-Trond, à Verviers, d'autres édifices du culte seraient gratifiés de peintures murales. Il suffisait, eût-on dit, d'en faire la commande pour trouver à point nommé les artistes capables de donner aux travaux l'importance requise. Fatalement, c'était aller au pastiche. C'était aussi, on peut le constater, la mise en relief de praticiens de valeur médiocre, aptes peut-être à manier la fresque avec entente, mais non point de force à donner à leurs œuvres la valeur d'une conception. Les choses furent, en somme, maladroitement introduites.

Au mois d'août 1862, un Congrès international des beaux-arts tint ses assises à Anvers. Présidé par le Ministre en personne, il mit aux prises les partisans des diverses tendances. Courbet, notamment, y vint définir le *réalisme :* « La négation de l'idéal à laquelle il avait été amené depuis quinze ans par ses études et qu'aucun artiste n'avait jamais, jusqu'à ce jour, osé affirmer catégoriquement ».

Dans cette cité toute rayonnante de la gloire de Rubens, on put entendre des étrangers jeter l'anathème sur l'œuvre de la Renaissance. Seul le style ogival avait pouvoir d'enfanter des œuvres grandes et durables. A l'appui de cette thèse, M. Weale invoquait l'exemple de l'Angleterre, où Welby Pugin avait remis en honneur le moyen âge.

Depuis un certain temps déjà, ces idées étaient en Belgique l'objet d'une active propagande. Le livre de Pugin, traduit par Th. Harper King, avait été accueilli avec une faveur manifeste. Déjà Schayes, dans son *Histoire de l'architecture en Belgique* (1849), signale comme un danger la réaction en faveur de l'architecture ogivale, et, dès l'année 1860, un fervent catholique, M. Théodore Van Lerius, protestait, au nom de l'école flamande, contre l'art chrétien exclusif.

Mais l'impulsion était donnée; on travaillait à l'instauration du « préraphaélisme » ou, plus justement, du « prérubénisme ». Comptant des zélateurs parmi les hommes d'action, dirigé par des archéologues convaincus, M. Jean Béthune notamment, ancien collaborateur de Welby Pugin, le mouvement pris corps. Bientôt ce fut une puissance. A signaler aux curieux un article de la *Revue générale* du mois d'octobre 1874, dans lequel M. P. de Haulleville fait connaître l'orphelinat-école, fondé, près de Gand, par le comte Joseph de Hemptinne. L'enseignement de l'art, dirigé par les Frères de la Doctrine chrétienne, y est signalé comme « franchement, exclusivement, fièrement, brutalement gothique ».

Ce fut l'origine de l'école dite de Saint-Luc, devenue depuis une puissance.

Certes ces vues outrancières n'étaient pas de nature à influer d'une manière bien puissante sur la situation de l'art.

On ne pouvait attendre d'artistes sérieux, expérimentés, convaincus, l'abandon de leur savoir au profit d'une négation. Tout le passé de l'école nationale était en cause et, nonobstant les sacrifices considérables faits par l'État, le mouvement ne fut ni bien profond ni bien décisif.

Le Ministre de l'Intérieur, Alphonse Van den Peereboom, comptait parmi les chaleureux partisans de la peinture murale. « Au point de vue national, je soutiens », disait-il dans la séance de la Chambre des Représentants du 25 février 1863, « qu'il est du devoir du Gouvernement d'encourager la grande peinture et spécialement la peinture murale... Quant à moi, je considère la peinture monumentale comme un stimulant du patriotisme, comme un bienfait pour tous, et je pense qu'il est du devoir du Gouvernement de l'encourager largement. »

Archéologue érudit, bourgmestre et historien d'Ypres, sa ville natale, Van den Peereboom s'est conquis des titres

sérieux à la gratitude de ses concitoyens par la restauration de la fameuse *Halle aux Draps,* un des édifices les plus importants du moyen âge en Europe. Une somme de 723,000 francs était prévue au budget comme part contributive de l'État dans l'exécution des divers travaux de peinture murale. La discussion fut passionnée. Elle se termina par le triomphe des partisans de la fresque, et l'on vit, chose rare en Belgique, un cabinet libéral trouver dans les rangs de l'opposition catholique ses plus chaleureux appuis.

Le Dr Herman Riegel s'est fait l'historien de la période assez courte d'efflorescence de la peinture murale en Belgique (1). En quelques pages enthousiastes, l'auteur oppose ce courant, à son gré, national et flamand, représenté par Swerts et Guffens, au courant étranger, français, hostile par essence à la propagation d'un art réellement conforme à l'esprit de la nation. Pour un peu, les adversaires de la peinture à fresque étaient les ennemis de leur pays!

Sans fonder un jugement sur l'opinion de personnalités d'une compétence discutable, nous n'hésitons pas à chercher dans l'application vicieuse du principe, dans la valeur insuffisante de beaucoup de ceux qu'on jugea devoir associer au mouvement, les causes essentielles de son échec. Quelle influence pouvait exercer, sur le courant artistique, la production, par des hommes d'une notoriété fort relative, de peinture à fresque dans une église, dans un édifice communal d'une localité à l'écart? C'était du cœur de la nation que devait partir le mouvement, comme il importait d'y intéresser des maîtres en renom. Seuls, ils étaient en mesure de donner au public l'évidence de ce que pouvait produire la fresque entre les mains d'un homme de génie. Il devait appartenir à Leys de faire cette démonstration.

Le maître s'était fait construire à Anvers une vaste

(1) *Geschichte der Wandmaterie in Belgien sint 1856.* Berlin.

demeure, disparue depuis dans les alignements nouveaux de la place de Meir. Au-dessus d'un haut lambris de la salle à manger régnait une frise décorée par le peintre d'un ensemble de fresques comptées, à bon droit, parmi ses œuvres les plus remarquables [1].

Les sujets — à proprement parler, c'est un sujet unique se déroulant sur les quatre faces de la pièce — nous font pénétrer de la façon la plus charmante, la plus animée dans la vie du XVIe siècle. C'est Noël. Par les rues neigeuses, les invités se rendent à une fête. Nous les suivons dans leur course, stationnant avec eux sur les ponts pour assister aux ébats des patineurs comme, d'autre part, nous assistons aux préparatifs du festin. L'amphytrion — le peintre entouré de sa famille — reçoit ses hôtes avec la cordialité digne qui, dans les vieux tableaux, préside à ce genre de cérémonie.

Sans aucune recherche de style poursuivie aux dépens de la sincérité du sentiment, sans faire non plus aux exigences du procédé nouveau l'abandon des harmonies de sa riche palette, le maître arrive à constituer un ensemble où, en pleine liberté, s'affirment ses dons de coloriste. C'était, du coup, l'effondrement du système adopté par les représentants de la fresque allemande. Les esquisses poussées de la série des compositions de Leys furent un des grands succès de l'Exposition universelle de Londres en 1862. Elles montraient chez l'artiste le mépris des cartons préalables, où, selon le rapport de Swerts et Guffens sur leur voyage en Allemagne, « tout ce que le peintre a senti se trouve exprimé ».

La ville d'Anvers ayant restauré son palais municipal, se mit d'accord avec l'État pour charger Leys de la déco-

---

(1) On peut voir au Musée d'Anvers une représentation de la salle à manger de Leys, par Henri De Braekeleer.

ration de sa grande salle des fêtes, en même temps que De Keyser entamait les peintures de l'escalier monumental du Musée.

Riegel, dans les justes louanges données à Leys, aime à glorifier en lui — avec Swerts et Guffens — le champion de la cause de l'art flamand en hostilité aux tendances françaises. Il nous semble qu'ici, comme ailleurs, Leys est allé d'instinct aux choses aimées. Peut-être en a-t-il outré l'expression. Le peintre, dans les dernières années de sa vie, avait notablement insisté sur certains caractères plutôt défavorables à l'effet de ses peintures. La ligne appuyée à outrance, l'absence de perspective aérienne donnent aux œuvres de cette période quelque peu la physionomie de tentures de Flandre.

L'ensemble des fresques de l'Hôtel de ville d'Anvers participe de ce défaut. Plus que de raison, Leys s'y montre archaïsant. L'effet d'ailleurs reste admirable, et certains panneaux, comme le *Jeune Charles d'Autriche prêtant serment,* ou *Marguerite d'Autriche remettant aux magistrats les clefs de la ville,* sont des morceaux accomplis, tant sous le rapport du style et de l'effet que de l'heureux choix des types. Le Musée de Bruxelles possède des réductions à l'huile de ces deux panneaux.

Grand artiste, comme toujours, Leys, tout en laissant à sa ville natale la plus considérable de ses entreprises, à son pays une des plus hautes manifestations picturales du XIXe siècle, ne se signale par aucune qualité imprévue. En revanche, il s'est appliqué avec succès à rendre les types, les attitudes et jusqu'aux harmonies de coloration du passé, comme soucieux de se voir, d'ores et déjà, compté parmi les « anciens ». Ce faisant, il amoindrissait son rôle, et Paul Mantz a pu dire, non sans justesse, « qu'à ce trop souvenir du passé, on court risque de s'éprendre d'une tendresse exagérée pour le bric-à-brac, qui n'est pas l'art, et pour le costume, qui n'est pas l'homme ».

Il ne pouvait se faire que par les voies ouvertes par Leys, d'autres n'entreprissent de s'acheminer vers le succès. Alma Tadema, Georges Van Rosen, Henri De Braekeleer ont puisé dans les enseignements du maître le salutaire exemple d'une affirmation de personnalité. D'autres, moins libres ou moins doués, ont trop manifestement vécu de sa dépouille. Ils ont, peut-on dire, appauvri la portée expressive des œuvres du grand artiste. Étranger à la formation de cette école, Leys, devant l'histoire, n'encourt point la responsabilité de son insuffisance.

Lui excepté, le mouvement en faveur de la peinture murale ne fit surgir aucune personnalité remarquable, aucun talent nouveau.

De Keyser, pour sa décoration du Musée d'Anvers, eut recours à un procédé de peinture mate, sur toile. Le peintre nous a laissé un tableau de l'école d'Anvers personnifiée dans ses principaux maîtres. L'*Apothéose d'Homère,* l'*Hémicycle,* de Paul de la Roche, l'ont visiblement préoccupé dans la pensée génératrice comme dans la disposition générale des groupes. Mais l'exécution ne manque point de valeur. C'est une agréable préface à la Galerie où vont se rencontrer les œuvres des maîtres figurés dans la peinture.

Alfred Cluysenaar fut chargé de décorer à fresques le grand escalier de l'Université de Gand. Il y fit de grands panneaux qui lui demandèrent plusieurs années de travail.

LES ACADÉMIES.

La Belgique à l'Exposition universelle de Londres (1862). — Charles De Groux, peintre d'histoire. — Constantin Meunier, peintre de sujets religieux et historiques. — Dernière exposition de cartons de fresques (1864). — Tentative de réforme dans l'enseignement académique : indignation de Navez. — Van Soust proclame la déchéance de l'école d'Anvers. — Opinion d'un artiste sur les Académies. — Eugène Simonis, directeur de l'Académie de Bruxelles. — L'atelier Portaels.

Au moment où, en Belgique, on mettait une certaine coquetterie à proclamer la déchéance de l'école nationale, celle-ci moissonnait de nouvelles palmes à l'Exposition universelle de Londres. « Ce petit royaume, qui tient si peu de place sur la carte d'Europe, semble vraiment plein de sève ; l'art y était tombé bien bas, il y a trente ans, il y a eu là une véritable renaissance. » Ainsi s'exprime un grand organe artistique français [1], par la plume d'un critique éprouvé, Paul Mantz.

Nouvelles, peut-être, pour la critique étrangère, les pages formant le contingent belge ne l'étaient guère en réalité. L'ensemble était plutôt rétrospectif. Gallait y avait envoyé toute la série de ses toiles, depuis *le Tasse visité par Montaigne.*

L'Angleterre lui fit fête. Élu membre étranger de la Royal Academy, il fut de la part de ses confrères britanniques l'objet d'une manifestation grandiose à laquelle présida lord Grandville.

Le contingent de Leys comprenait les *Femmes catholiques; Luther enfant, chantant des Noëls dans les rues d'Eisenach; Marguerite d'Autriche reçue par le Serment*

---

(1) *Gazette des beaux-arts*, 1862, t. XIII, p. 371.

des Archers, magnifique création appartenant à l'impératrice de Russie. Madou avait envoyé la *Chasse au rat*, le *Trouble-fête*.

Les peintres belges, à peine moins inconnus peut-être en Angleterre que les peintres anglais chez nous, étaient devenus à Londres, *The Lions of the Way;* le *Martyr chrétien,* de SLINGENEYER; le *Judas,* de Thomas, furent des pages à retentissant succès. Le sujet de Slingeneyer était fait pour émouvoir le public britannique. Baigné comme d'une lumière surnaturelle, le jeune chrétien s'est endormi, la croix dans ses mains jointes, alors que déjà s'élancent vers lui les fauves prêts à se disputer son corps. Les *Proscrits du duc d'Albe,* de FERDINAND PAUWELS, compte parmi les œuvres à succès de l'Exposition belge. Il y avait comme une évocation des *Pilgrim Father* dans ces hommes chassés de leur patrie par l'intolérance et qu'une barque emporte, la bible serrée sur leur cœur, vers des rives plus hospitalières. D'un tournant du fleuve, ils adressent un dernier adieu à la terre natale.

Bien que, dans cette peinture, comme dans la *Veuve de Jacques Van Artevelde,* l'influence de Leys ne fût pas sans se traduire, Pauwels prenait légitimement place parmi les représentants distingués de l'école. S'il était dans sa destinée de finir un jour sur la terre étrangère, il laissa du moins à son pays l'œuvre la plus considérable de sa carrière : la décoration des Halles d'Ypres.

Ce splendide édifice, restauré sous l'administration de M. Van den Peereboom, était naturellement désigné pour recevoir une décoration faisant revivre les grands faits auxquels, dans l'histoire du moyen âge, le nom d'Ypres se trouve associé. Tandis que Swerts et Guffens étaient chargés de la décoration de la salle échevinale, CHARLES DE GROUX recevait la commande d'une série de peintures destinées aux immenses galeries formant l'étage des Halles.

Cette chose imprévue, de voir Charles De Groux associé à des travaux de peinture monumentale, eût été invraisemblable quelques années auparavant. Traducteur de la vie populaire, qu'un de ses biographes a pu nommer « un passant ému », il s'était depuis peu et avec grand succès adonné à la grande peinture. On eût dit un retour à ses affections premières !

Dès l'année 1860, dans une page mesurant au delà de 3 mètres de large et haute en proportion, il avait voulu aborder un sujet historique profondément émouvant : *François Junius prêchant secrètement la Réforme à Anvers*. D'après le catalogue du Musée de Bruxelles, où figure aujourd'hui cette page remarquable, l'épisode est le suivant : « Un jour dans une chambre ayant vue sur la place du Marché, tandis qu'avait lieu sur cette place un autodafé de plusieurs hérétiques, et alors que la lueur des flammes, au milieu desquelles expiraient ses frères en croyance, répandait une lueur sinistre sur le conventicule, il prêcha, défendant avec son éloquence habituelle les doctrines de la foi réformée ».

En quelque mesure, nous avons ici comme une réplique de l'œuvre de Leys : *Proclamation de l'Édit de Charles-Quint introduisant en Belgique l'inquisition*. Les deux œuvres figuraient à l'Exposition universelle de Londres.

De Groux ne posséda ni la savante technique de Gallait ni la richesse de coloris de Leys. En revanche, il anima ses personnages d'une vie profonde. Avec eux il nous fait participer à l'assemblée où retentit la parole du prédicateur, comme auréolé de la lueur des flammes où périssent ses frères dans la foi. Tout cela se traduit avec un grand calme, avec une dignité de bon goût. Une moindre émotion se dégage de la *Mort de Charles-Quint*, page d'ailleurs conçue avec une austérité où, non sans éloquence, s'exprime le contraste entre la haute puissance du moribond et l'humilité de sa foi.

De Groux, dans l'école de peinture belge, occupe une place entièrement à part parmi ces artistes qu'on pourrait désigner comme les professionnels de la peinture d'histoire. Dans ce domaine, pas plus que dans les autres, il n'entendait faire de son sujet un simple prétexte. Là même gît sa supériorité.

Au rebours des acteurs de l'*Abdication de Charles-Quint,* les témoins de l'agonie de l'empereur ne font pas un instant songer aux vulgaires comparses d'une scène de théâtre. Les gestes, les attitudes ont ici la noblesse implicite, et ce n'est pas sans raison que la critique parisienne fit un rapprochement entre De Groux et Millet. A certains égards même, la pénétrante expression des figures fait songer à Rodin; le statuaire et le peintre se sont même rencontrés dans l'émouvant épisode des *Bourgeois de Calais devant Édouard III.* De Groux y puise le sujet d'un tableau très remarqué à l'Exposition universelle de 1867.

Il y avait certainement en lui un instinct de la grandeur pittoresque qui le rendait apte aux créations de l'ordre le plus élevé. Par malheur, la mort vint le surprendre dans la pleine évolution de son remarquable talent. Des peintures qu'il avait projetées pour les Halles d'Ypres, il ne subsiste que quelques cartons empreints d'un grand caractère. Ils se conservent au Musée des Arts décoratifs à Bruxelles.

Tandis que l'État belge, jaloux plus que jamais de son rôle dirigeant, s'appliquait à faire de la peinture murale la plus haute expression du génie artistique de la nation, l'Allemagne vint comme à point nommé lui donner la réplique. Ferdinand Pauwels devenait professeur de peinture à l'Académie grand-ducale de Weimar. Il y fit grand honneur à son pays. Appelé, après la mort de De Groux, à reprendre la tâche de cet artiste aux Halles d'Ypres, ne cherchant d'aucune manière à refléter le style

des peintres récemment étudiés en Allemagne. Les compositions de Pauwels, très spontanées, d'une ligne élégante, se rehaussent d'un coloris agréable. Mais, reléguées dans une ville à l'écart, elles ne valurent pas à leur auteur sa place légitime dans l'école de son pays. Dès l'année 1876, il reprenait le chemin de l'étranger comme professeur à l'Académie de Dresde, cette fois. Il y a récemment fini ses jours. L'intervention de De Groux dans la peinture historique eut pour effet d'imprimer à ce genre une direction nouvelle et certainement nécessaire. Dans un ordre de conceptions où la formule intervenait pour une part en quelque sorte prépondérante, il entreprit de substituer l'individu, l'être agissant et réel, au personnage imaginaire, réputé seul digne d'affronter les regards du public. Sous le pinceau de De Groux, le passé revit avec une rare puissance. L'être, non la défroque, apparaît à nos yeux. C'est un pas décisif dans la bonne voie, encore qu'au point de vue technique l'œuvre puisse ne pas donner pleine satisfaction.

L'influence de cette conception nouvelle ne devait point tarder à se faire jour. En première ligne apparut Constantin Meunier. D'un séjour dans les bruyères de la Campine, non loin d'un couvent de Trappistes, le futur grand statuaire devait retenir des impressions d'où allaient naître plus d'une page émouvante. La toile des *Funérailles d'un Trappiste,* exposée à Bruxelles en 1860, accusait une proche parenté avec la *Mort de Charles-Quint.* En réalité, le sujet de Meunier, bien que pris sur le vif, pourrait être de tous les temps. Sculpteur par éducation, il l'emporte sur son maître par l'harmonie de la ligne. Son funèbre cortège a la simplicité d'un bas-relief. On en peut dire autant du *Martyre de saint Étienne* (1868), au Musée de Gand, morceau du plus grand style. Réminiscence surtout impressionnante de l'abbaye de la Trappe, *Saint François en extase,* église de Xhendelesse,

toile exposée à Londres en 1862. Nous ne craignons pas d'affirmer que, dans le domaine de la peinture religieuse, l'école belge n'a point produit d'œuvre égale à celle-ci. Ni chez Flandrin, ni chez Overbeck même, la ferveur de la foi ne s'exprime en accents plus émus. Simplement le peintre nous fait part de ce qu'il a éprouvé. Les cartons venus d'Allemagne seront influencés sur sa manière de voir et de rendre la nature.

Si la Belgique avait tenu une place considérable à l'Exposition universelle, c'était dans un passé lointain parfois qu'avaient été recrutés les éléments de sa représentation, attardée comme à plaisir, eût-on dit. Mais le temps, malgré tout, avait marqué de son empreinte une partie notable des toiles rassemblées par la Direction des beaux-arts.

A Leys échut, cette fois encore, la plus haute des distinctions attribuées par le jury : une des trois médailles d'honneur accordées aux écoles de l'Europe entière. Ce fut à Anvers l'occasion d'une manifestation grandiose. Une couronne d'or fut posée sur le front de l'artiste à qui le roi Léopold Ier conféra des lettres de noblesse.

En 1864, on jugea devoir renouveler l'exposition des cartons de fresques appelant cette fois à y concourir, non seulement l'Allemagne, mais la France. Disons-le sans détour, pas plus l'exemple de l'une que celui de l'autre ne servit de stimulant aux Belges à s'acheminer vers la gloire par les voies que se préoccupait de leur ouvrir si généreusement l'État. On s'était depuis trop longtemps préoccupé de l'éclat du coloris, de l'habile maniement du pinceau, pour venir, repentant, abjurer ses erreurs. Pareil revirement ne pouvait naître des préférences de quelques unités. Pas plus que la Belgique du XIXe siècle n'a eu ses peintres militaires, elle n'a eu ses peintres mystiques. De toutes les formes d'encouragement que l'État se croit tenu de donner aux artistes besogneux, il n'en est pas de

moins prisée que le « Chemin de la Croix » destiné à quelque église de village. Par le fait même l'art religieux devint le refuge de la médiocrité, vivant de formules autant que de subventions du budget.

Les Académies, pour leur part, n'étaient pas sans subir les conséquences du discrédit jeté sur leur enseignement. Ce n'était pas au point de vue unique des tendances que l'on jugeait sans faveur leur organisation. Le Gouvernement lui-même s'était préoccupé d'apporter des réformes au programme de l'enseignement de ses écoles. Ce fut en vain qu'il sollicita, pour l'y aider, le concours des artistes investis de la direction et tout spécialement de Navez.

Jusqu'en 1859, l'ancien disciple de David garda ses fonctions à l'Académie de Bruxelles. On songea à Gallait pour le remplacer. Le maître répondit par ce mot cinglant aux ouvertures du bourgmestre : « Pour m'offrir la direction de l'Académie, il faudrait en avoir une », ce qui s'appliquait au local autant qu'à l'enseignement.

Van Soust, dans une brochure parue vers la même époque, proclamait la déchéance de l'école d'Anvers, et l'on put voir, en 1861, un artiste réputé, plus que sexagénaire, M. Bossuet, affirmer que l'Académie et les écoles en général avaient fait leur temps [1]. Et, notons-le bien, l'auteur appartenait lui-même au corps professoral de l'Académie de Bruxelles!

L'administration n'arrivait pas à se mettre d'accord sur le choix d'un peintre. De guerre lasse, elle jugea devoir appeler à la direction un sculpteur, M. Eug. Simonis. Celui-ci, à son tour, s'adjoignit comme premier professeur le peintre Jean Portaels. La présence de ces deux hommes à la tête de l'enseignement des arts à Bruxelles devait agir d'une manière bienfaisante sur la marche des choses.

---

(1) *Les Académies de dessin. Ce qu'elles étaient, ce qu'elles sont devenues, ce qu'elles devraient être.* Bruxelles, 1861.

La sculpture, envisagée jusqu'alors comme un art secondaire, passait à l'avant-plan. C'est à l'impulsion de Simonis qu'est dû en bonne partie le remarquable essor de l'école statuaire belge. Portaels, depuis plusieurs années, avait rompu avec l'insouciance trop générale de ses confrères. Il avait ouvert un atelier d'élèves. Là fréquentèrent non seulement des Belges : Émile Wauters, Ed. Agneesens, André Hennebicq, Isidore Verheyden, Léon Frédéric, Ch. Van der Stappen, Jacques de Lalaing, à la fois peintre et sculpteur, Licot, architecte, et bien d'autres, mais aussi des étrangers. Les frères David et Pierre Oyens, les puissants coloristes hollandais, Cormon, y sollicitèrent une place. Ces noms suffisent à dire l'heureuse influence de l'atelier Portaels.

L'enseignement, régi par des principes de large tolérance, permit à quantité de jeunes artistes doués, de suivre avec une indépendance entière la voie de leur tempérament. Portaels avait résolu le délicat problème de discipliner les talents sans contrarier aucune des généreuses aspirations de ceux en qui s'éveille l'instinct artistique.

LA MODERNITÉ.

Exposition universelle de 1867. — Alfred Stevens et la « Modernité ». — Dernier triomphe de Leys. — Sa mort (le 28 août 1869). — Influence du maître sur les arts usuels. — Mort de De Groux (1870).

L'Exposition universelle de 1867 affirma aux yeux du monde la voie très franchement personnelle suivie par les Belges et l'influence de plusieurs d'entre eux sur la direction de l'art en général.

« Le dédain de la manière académique, l'horreur des poncifs, la spontanéité, la franchise et l'originalité qui font de l'école anglaise une école si intéressante », écrivait M. Marius Chaumelin, « toutes ces qualités se retrouvent chez la plupart des peintres belges et hollandais, jointes à une exécution plus agréable, à un sentiment plus intime et plus profond de la réalité ».

Au premier rang brillait Alfred Stevens, devenu sans doute très parisien, comme Willems, Gustave de Jonghe, Charles Baugniet, ses compatriotes, mais que la France, c'est-à-dire le monde, acceptait pour arbitre en matière de modes féminines, d'échantillonnages de couleurs dans l'ameublement. Stevens a été certainement le créateur de nuances inconnues avant lui, comme il a été, peut-on dire, l'inventeur d'un type de beauté spécial, sans rapport avec celui des Keepsakes. *Miss Fauvette, Tous les bonheurs, La Preuve douloureuse* étaient non seulement l'objet de l'admiration des artistes, mais l'objet des convoitises des plus opulents collectionneurs. Parisien surtout par la nature de ses sujets, Stevens est resté très belge par l'opération du pinceau, par l'instinct coloriste. D'excel-

lents peintres français ont suivi, non sans bonheur, une voie parallèle à la sienne. Les élégances parisiennes ont eu des interprètes distingués en Toulemouche, Compte, Calix, Gaume et quantité d'autres. Ils ont en abondance l'esprit, la grâce, la finesse. A tous Stevens oppose des qualités intrinsèques picturales triomphant d'un ordre de sujets nullement vulgaires, élégants plutôt mais uniquement mondains. De là les critiques à l'adresse de la « Modernité » dont les amis de Stevens, plus que lui-même, prétendaient instaurer le culte. Il ne suffisait point aux œuvres d'être techniquement d'un ordre supérieur; elles devaient à leur gré constituer un programme.

Au fond, pure querelle de mots. La « Modernité », sous le pinceau de son représentant le plus distingué, prenait des formes attrayantes, faites pour rallier les appréciateurs de bonne peinture. Cela devait suffire à l'imposer. Entre les mains de purs imitateurs, elle pouvait descendre tous les degrés du banal, pour finir à l'image de mode.

Jean Rousseau, critique belge en vue, après une attaque en règle contre la « Modernité », n'hésite pas à dire « qu'elle s'applique à satisfaire toutes les exigences de l'art ». Voyez plutôt le dessin, comme on le carresse, ou si vous l'aimez mieux, comme on le châtie ! Voyez cette couleur, quelle pâte ! N'est-ce pas que c'est ferme, souple et d'aussi belle qualité que possible ! etc. En fait, la « Modernité » valut par le talent d'Alfred Stevens d'être supérieur. Seul avec Willems, parmi les peintres belges représentés à l'Exposition universelle de 1867, il remportait une médaille de première classe, refusée cette année-là à Menzel, à Tadema et à Vautier.

Bien qu'au fond la « Modernité » fut inséparable de son origine parisienne, on prisait trop haut, en pays flamand, le charme d'une belle technique, pour ne pas applaudir aux succès de ce que nous serions tenté d'appeler son promoteur. Les musées, et les cabinets des plus opulents

amateurs, le palais royal même s'ouvrirent à ses productions. Il fut question un moment de lui confier la décoration de la grande salle de l'Hôtel de ville de Bruxelles. Au Musée de l'État belge, la *Dame en rose,* exposée à Bruxelles en 1866; l'*Atelier,* de l'ancienne collection Kums; *Tous les bonheurs,* de l'ancienne collection Huybrechts; au Musée d'Anvers, le *Sphynx parisien,* comptent parmi les joyaux de l'école moderne. L'*Atelier,* où, par exception, Stevens a introduit une figure masculine, mérite d'être envisagé comme l'œuvre maîtresse de l'éminent coloriste et peut-être le morceau capital de l'école belge moderne.

L'Exposition universelle avait été pour Leys l'occasion d'un nouveau triomphe. On y avait vu, outre l'*Installation de la Toison d'or,* commandée par le duc de Brabant, œuvre détruite dans l'incendie du château royal de Laeken le 1er janvier 1890, *Luther enfant chantant des Noëls dans les rues d'Eisenach* (prince Rodocanachis); la *Sortie de l'église;* le *Conciliabule au temps de la Réforme.* Les jours du peintre étaient comptés. Le 26 août 1869, Anvers, et avec elle la Belgique en deuil, voyait descendre dans la tombe une des gloires de l'école nationale, un des maîtres dont le renom aura contribué avec le plus de puissance au relief de l'art belge au XIXe siècle. La ville natale du peintre lui a érigé une statue; elle n'a point respecté la demeure qu'il s'était fait construire, qu'il s'était plu à orner de ses fresques, l'atelier où virent le jour tant d'œuvres faites pour immortaliser son nom.

Leys disait, aux heures ultimes de sa vie : « Je commence seulement à voir comment il faut peindre ». Sans avoir de beaucoup dépassé la cinquantaine, il n'avait rien à ajouter à sa gloire. Le chiffre de ses œuvres n'est pas seulement extraordinairement vaste, l'ensemble en est à ce point varié, qu'à moins d'une évolution nouvelle le talent du peintre apparaît comme ayant été difficilement

susceptible de progrès ultérieurs. Sa recherche du pittoresque était fatalement bornée, si pénétrable que fût le maître au charme de l'imprévu. Ses dernières productions ne sont même pas exemptes de maniérisme. Après s'être identifié avec le XVIe siècle, personnifié en Holbein, en Morot, en Pierre Breughel le vieux, il parut vouer ses préférences à Dürer, puis à Cranach. Cette tendance nouvelle n'était pas sans péril, encore que Leys se fût montré de force à triompher sur tous les terrains, grâce à un sens extraordinaire des convenances pittoresques.

L'action de ce très remarquable artiste sur les représentants de l'école venus à sa suite, s'exerça d'une manière peu avantageuse. Plusieurs lui empruntèrent des formules pour tomber dans le poncif. Son influence sur ce qu'on est convenu d'appeler « la curiosité » fut considérable. Pour une bonne part ses œuvres contribuèrent à mettre en honneur un passé méconnu.

De là le courant très prononcé en faveur du retour au style du XVIe siècle dans la construction et dans les arts actuels.

Moins d'un an après Leys, la Belgique voyait disparaître De Groux. Il avait 45 ans à peine. L'*Hospitalité*, la *Visite au médecin* avaient été parmi les succès de l'Exposition universelle, où, en plus, avaient figuré la *Mort de Charles-Quint* et les *Bourgeois de Calais*. « L'Exposition entière », écrivait de Paris M. Marius Cannelin, « ne nous offre pas de scène plus touchante que l'*Hospitalité* ». Il s'agissait d'une paysanne accueillant une femme et ses deux enfants mourant de faim et de froid. « Il y a une sorte de gravité et de noblesse dans l'action pourtant si simple de cette humble paysanne », ajoutait le critique précité.

La *Visite du médecin* procède de la même pensée que le populaire tableau de Luke Fildes, *The Doctor*. L'enfant malade, une fillette, est couchée sur les genoux de sa mère.

Le médecin de campagne, appelé peut-être trop tard, lui tâte le pouls. Les parents, honnêtes ouvriers de la campagne, épient avec angoisse, sur le visage du praticien, le sort de leur enfant.

De ce qu'un certain pessimisme fut la note dominante du caractère de De Groux, on a voulu conclure à la révolte. Rien de moins conforme à la vérité. Comme Levs allait d'instinct au pittoresque dans l'effet, De Groux semblait aller d'instinct à l'expression. Il la trouvait dans les milieux où nécessairement elle devait se traduire avec le plus de puissance, c'est-à-dire les plus humbles. L'effet d'ailleurs était inséparable de l'impression de la donnée. Tel, par exemple, le *Bénédicité,* vu d'abord à Anvers, en 1862, et que possède aujourd'hui le Musée de Bruxelles. Morceau de grand style loué à juste titre par Louis Pfau dans le livre déjà cité. La critique française, plus d'une fois, rapprocha De Groux de Millet. L'*Angélus* et le *Bénédicité* procèdent d'une source commune, encore que celui-ci nous semble empreint d'un sentiment plus grave. Mais De Groux n'a pas une préférence exclusive pour l'homme des champs. Ses sujets, empruntés fréquemment à la vie urbaine, n'ont pas la sereine grandeur de ceux de Millet. Sa forme parfois sommaire subordonne toujours à l'expression. Nous lui trouverions des liens plus directs avec Israëls qu'avec aucun autre de ses contemporains. Chez De Groux le sourire même semble empreint de tristesse. Jusque dans ses aquarelles et jusque dans les lithographies dont, au cours des années 1856 et 1857, il enrichit l'*Uylenspiegel,* la note mélancolique domine. Exposant régulièrement à la Société des Aquarellistes, il lui donnait souvent la primeur de certaines de ses compositions. Le *Viatique,* où, pendant la nuit, un prêtre traverse la lande à cheval pour porter au moribond le dernier sacrement (1857), le *Départ du Conscrit* (1859), le *Bénédicité,* le *Pèlerinage à Saint-Guidon* (juillet 1861), l'*Hospitalité* (1867) furent autant d'aquarelles.

La *Veuve*, exposée en 1862, constitue certainement une des plus émouvantes créations du maître. C'est comme la vision de l'avenir réservé aux siens ! La voix du vieux prêtre, c'est comme la parole de résignation, encore que dans le regard angoissé de la jeune veuve se lise l'incertitude du lendemain. L'*Ivrogne,* une aquarelle encore, la dernière œuvre de De Groux, au Musée de Bruxelles, est d'impression non moins poignante.

L'ART LIBRE.

Mort de Navez. — Mouvement en faveur de l'application, sous les auspices de l'État, de l'art à l'industrie. — Congrès de l'enseignement des arts du dessin (1868). — La Société libre des beaux-arts. — Son manifeste; son organe *L'Art libre*.

La disparition, en quelque sorte simultanée, de ces deux grandes figures : Leys et De Groux, vient clore ce qu'on pourrait appeler la période héroïque de l'art belge. Wiertz est mort en 1865, fidèle à ses convictions, sans avoir enrichi son œuvre d'aucune page de portée plus haute que les précédentes. Navez, mort le 11 octobre 1869, put assister à la déroute du romantisme détesté sans avoir la joie de voir reverdir l'arbre aux branches duquel avaient été cueillis ses lauriers. La préséance du grand art, fondement de toute grandeur artistique à ses yeux, était de longtemps méconnue, avec bien d'autres « vérités » qu'il jugeait primordiales. Peut-être, sans le savoir, avait-il, par son exclusivisme même, préparé la réaction qui, de plus en plus, entraînait l'école vers de nouvelles destinées.

On put faire à Navez le reproche, nullement immérité, de s'orienter vers la France. Bien que de portée différente, l'art de ses successeurs cède visiblement aussi au courant des communications internationales, aussi au courant français. L'activité sans cesse accrue des communications internationales, le contact intellectuel plus intense devenaient, pour nombre de jeunes Belges, une incitation à franchir la frontière. Dans toutes les branches, il était presque de règle de chercher à Paris un complément d'éducation.

Les arts usuels, plus encore que l'art proprement dit, allaient prendre à Paris le mot d'ordre. Si l'Angleterre, au prix de sacrifices immenses, était parvenue à créer par

des artistes français un enseignement des arts industriels, destiné à la faire sortir de son infériorité, la Belgique ne laissait que trop paraître la sienne dans tous les produits relevant du goût. Chose d'autant plus anormale qu'elle avait, dans ce domaine, un passé plus glorieux.

On réclamait avec insistance une spécialisation de l'enseignement. Navez fut irréductible. *L'alpha et l'oméga* de l'enseignement des arts, c'était l'étude de la figure humaine. On eut beau invoquer l'exemple de l'Allemagne, ses écoles, ses collections, signaler qu'il avait fallu faire venir de France tout le personnel chargé de la partie ornementale de la Colonne du Congrès, de la Banque Nationale, rien n'y fit.

Le Gouvernement finit par s'émouvoir. Il envoya des commissaires en Bavière, en Autriche, en France. On les choisit parmi des hommes peu renseignés sur la question. A Bruxelles, la décentralisation finit par s'accomplir, grâce à l'initiative de quelques hommes de goût. Il y eut dans certains faubourgs des écoles d'art industriel. Des modèles furent demandés partout, un corps professoral, recruté parmi les sculpteurs ornemanistes et les décorateurs éprouvés, se mit à l'œuvre sous la direction d'architectes et de peintres entendus. La Belgique, jusqu'alors tributaire de la France pour la sculpture sur place de la pierre blanche, ne tarda pas à trouver, dans cette partie, des ouvriers habiles. La verrerie, la céramique, le travail des métaux et même la dentelle gagnèrent en délicatesse par l'intervention plus sérieuse de l'art.

Par le fait même, le goût des masses s'épura. L'art cessait d'être une chose abstraite, accessible seulement à quelques-uns; il descendait des hauteurs où il avait plané jusqu'alors pour s'adresser à tous. Par la force des choses, ce courant-là favorisait le réalisme, ou plus justement un art fondé sur une observation plus attentive de la réalité.

Triompher des obstacles qui jusqu'alors avaient paralysé la libre initiative des artistes, ne pouvait résulter que d'un effort collectif. Aux mois de septembre et d'octobre 1868 s'était réuni à Bruxelles, sous les auspices de l'État, un Congrès de l'Enseignement des arts et du dessin. On y entendit de nombreux orateurs venus de partout, on y vit aux prises les partisans et les adversaires du monopole de l'État. Ce fut sans conséquences. La Belgique était rebelle aux innovations.

Ceux qu'on pouvait appeler les représentants de la « jeune école » étaient d'âge fort mûr pour la plupart. Leur organe *L'Art libre,* dont le premier numéro vit le jour le 15 décembre 1871, disait avec éloquence leurs aspirations, en regard de l'annonce de la *Buveuse d'absinthe,* de Rops. Voici un extrait de ce manifeste :

« Il y a cinq ans, à Bruxelles, quelques jeunes gens se sont réunis et ont formé le noyau de la « Société libre des beaux-arts ».

» On ressentait l'impérieux besoin de suivre les tendances nouvelles et de rompre une bonne fois avec tous les préjugés dont on avait trop longtemps subi la tyrannie. L'heure des vaines récriminations n'était plus; les symptômes d'un art nouveau devenaient par trop marqués; il fallait agir.

» ... Il ne s'agit point, pour nous, ni de chercher un succès, ni de prêcher un évangile au nom d'une coterie, ni même de faire une propagande quelconque. Il s'agit simplement de constater ceci :

» Nous représentons l'art nouveau, avec sa liberté absolue d'ailleurs de tendances, avec ses caractères de modernité.

» Nos idées sont celles qui triomphent fatalement et qui s'imposent tôt ou tard, malgré les réactions coalisées.

» ... Nous voulons l'art libre, c'est pourquoi nous combattons à outrance ceux qui le veulent esclave.

» Si c'est là de l'intolérance, soit !

» Nous pouvons mourir demain ou faillir à la tâche, notre association peut se dissoudre, notre journal s'en aller, après une existence des plus éphémère, dans les limbes spéciaux destinés aux feuilles qui tombent, feuilles de laurier ou feuilles de chou.

» Qu'importe ! L'idée restera : d'autres la reprendront et la mèneront où nous aurons été incapables de la mener nous-mêmes.

» Quoi qu'il arrive, nous pourrons toujours revendiquer l'honneur d'avoir arboré les premiers, en ce pays, le drapeau de la liberté artistique [1]. »

Ces citations servent à caractériser les tendances de ce que nous pourrions appeler l'art renouvelé.

Une toile du Musée de Bruxelles, signée de M. Edmond Lambrichs (1830-1887), en un ensemble habilement disposé, groupe les membres du Comité de la Société libre des beaux-arts. On y voit De Groux, Alfred Verwée, Constantin Meunier, son frère aîné Jean-Baptiste, l'éminent graveur, Félicien Rops, Louis Artan, E. Huberti, Louis Dubois, Camille Van Camp; le sculpteur Félix Bouré, quelques autres de notoriété moindre.

Bien que le rapprochement de ces hommes de marque constitue par soi-même un exposé de principes, la Société libre des beaux-arts ne devait mettre en relief aucune personnalité nouvelle. Ses représentants, en outre même de leur esprit d'indépendance, restaient forcément des isolés.

Ailleurs qu'en Belgique, disposant de plus vastes ressources, d'un public plus considérable et plus varié, d'un local enfin, ils eussent très probablement affirmé leurs tendances en des expositions suivies. Leur propagande fit

---

[1] Ce manifeste est l'œuvre de M. Léon Dumortier, homme de lettres belge estimé.

peu de recrues. On vit leurs rangs se grossir de quelques amateurs, abriter leur insuffisance sous les plis du drapeau.

L'action de l'art indépendant fut lente à se faire jour. Moins qu'ailleurs, la masse en Belgique n'est prompte à s'écarter des sentiers battus. Elle se fait une loi de l'habitude et surtout en art, se contente de théories toutes faites. Pour tout dire, le juste milieu est son domaine.

C'est le bourgeois, dont parle Théophile Silvestre, « comptant juste, ne regardant pas les nuages et ramassant dans la boue ces sols tombés de la poche percée des rêveurs ».

Plusieurs des membres de la Société libre des beaux-arts n'avaient pas attendu sa constitution pour faire leur trouée. Tel Louis Dubois, dont les *Cigognes* (Musée de Bruxelles) avaient reçu de la presse un sympathique accueil. Ce n'est plus l'éclatante fanfare d'un coloris tapageur, l'étincellement des cuirasses, l'éclair des épées, le chatoiement du velours et du satin. Peut-être y avait-il alors du gris, mis en honneur par Courbet, dont Dubois trahit l'influence, aussi bien dans ses figures que dans ses paysages.

Parmi ceux que nous avons cités plus haut, Verwée, Constantin Meunier, Huberti s'étaient depuis longtemps fait connaître et apprécier.

L'individualité allait trouver, enfin, sa libre expansion. La vogue des représentants de la colonie belge parisienne; la libératrice du portrait des banalités de la mode; une appréciation plus équitable, par la critique, des genres qualifiés inférieurs, autorisaient à escompter l'avenir.

LA NATURE.

Les instructeurs. — Henri De Braekeleer. — Alfred Verwee. — Jean Stobbaerts. — Hippolyte Boulenger. — L'école de Tervueren. — Joseph Coosemans : L'école de Genck. — Les Belges de Paris.

Louis Pfau, peu enclin à prôner le nouveau, quand même n'avait pas hésité à conclure par ces mots, presque un programme, son étude sur l'art en Belgique tenu sous le patronage de l'État : « Il est certain que le réalisme exclusif n'aboutit qu'à prendre le moyen pour le but et qu'à produire une peinture d'enseigne perfectionnée. Mais il renferme deux grandes vérités, que l'on devrait écrire sur les portes de toutes les écoles : *C'est que le vrai maître est le sentiment individuel, et que l'exemple des exemples sera toujours la nature.* »

Après de bruyantes professions de foi, ce fut modestement, timidement presque, par l'œuvre des plus jeunes entre les jeunes, que se fit la démonstration de ce que pouvait être la nature vue par l'œil d'un poète et traduite avec la candeur d'un enfant. Ce fut le rôle d'Henri De Braekeleer.

Né en 1840, fils de Ferdinand De Braekeleer et neveu de Leys, il devait comme d'instinct aller au pittoresque. Son père, âgé de 70 ans au moment des débuts du cadet de ses fils, n'exerça qu'une influence indirecte sur la direction du talent d'Henri. Leys, en revanche, y eut plus de part. Nature concentrée, ce dernier rejeton d'une lignée d'artistes s'absorbait dans la contemplation muette de choses et de leur intimité faisant jaillir la poésie. Il ne fut pas extraordinairement précoce. Jusqu'en 1861, élève à l'Académie d'Anvers, il signait la même année des pages où s'exprime avec éloquence la profondeur de son senti-

ment du vrai. A ce moment déjà sa maîtrise était complète. Nous nous souvenons d'un *Chaudronnier* resté parmi ses œuvres capitales. « A Camille Lemonnier, qui alors faisait ses premières armes comme critique, l'œuvre paraissait d'une trivialité affligeante. » Pourtant, de sa critique même, l'éloge jaillissait comme malgré lui. On ne pourrait, avec plus de talent, définir l'intimité des œuvres du jeune Braekeleer [1]. « Des intérieurs sales, ternes, effacés, où ronfle dans une cheminée, ornée de deux chandeliers, le rouge poêle de fonte, et qu'éclaire une fenêtre dont les carreaux, à moitié couverts de lambeaux, laissent voir un pot de réséda posé sur l'appui, et les affreuses tuiles rouges des maisons qui font le vis-à-vis d'un sol incrusté de carreaux noirâtres, des murs badigeonnés à la chaux, où s'étalent, dans des cadres d'acajou, quelques exploits napoléoniens, et, au milieu de cela, une silhouette de table et les flâneries de trois chaises éclopées, voilà les tableaux de M. De Braekeleer et les sujets qui l'inspirent éternellement. Parti-pris d'autant plus regrettable que le peintre a du dessin et de la couleur. Malheureusement ces qualités s'éparpillent sur des physionomies sans finesse, dont le dessin frise la caricature et dont la couleur, uniformément terne, n'admet aucune fantaisie de la palette. »

On le voit, en Belgique, vouloir s'écarter des chemins battus n'était pas une entreprise sans péril en ce temps-là.

Henri avait eu un frère, de douze ans son aîné, Ferdinand, « mon grand frère », le nommait-il, lequel, dans une mesure très appréciable, influa sur la direction de son esprit comme sur son éducation technique. Il mourut en 1857; Henri avait alors 17 ans. A l'ascendant naturel de Leys, leur oncle, se joignit pour les deux frères le

---

[1] Salon de 1863, p. 20.

vif intérêt des ambiances tenu de leur père. Celui-ci, de quelque façon qu'on l'apprécie, n'était pas un pédant. Nous avons eu l'occasion de rappeler ailleurs sa large part dans la formation de la jeunesse artistique au temps de ses succès. « A dater de la période moyenne de sa vie », disions-nous, « l'œil semble chercher le repos, et l'ombre peu à peu envahit le champ, départi jusqu'alors à la lumière, avec une libéralité parfois excessive. » L'influence de ce système avait agi sur son fils Ferdinand, on le constate par une peinture du Musée d'Anvers, *Le Jeune Artiste à l'étude;* Henri devait être avant tout un harmoniste. Ses premières scènes en plein air, exposées à Anvers en 1861, *Blanchisserie, Jardin de fleuriste* (Musée d'Anvers), faisaient songer à Pieter De Hooch. Elles faisaient jaillir la poésie de ce qui, pour l'indifférent, n'eût été que banal. A la foule distraite et mauvaise des expositions, ce débutant venait apprendre ce qu'était, ce que devait être et, sans détour, ajoutons-le, ce que n'eût cessé d'être l'autorité de la nature en l'absence du bagage de conventions dont, semble-t-il, depuis un demi-siècle, on s'était attaché à troubler sa vision.

La place d'Henri De Braekeleer dans l'histoire de l'art est proche de celle du pauvre Fred. Walker, le peintre anglais, par une mystérieuse rencontre né la même année que lui et mort à peine âgé de 35 ans en 1875. « Il a passé rapidement et silencieusement », dit Robert de la Sizeranne, « à l'écart, jetant un éclair... Sa nature morale, taciturne, renfermée, quelques-uns disent obtuse, y a contribué aussi. » Il serait impossible de mieux caractériser De Braekeleer, sauf toutefois que sa robuste complexion contrastait avec la faiblesse native de son confrère anglais.

Et pourtant le jeune Anversois fut brusquement ravi à ses pinceaux par un trouble intellectuel. De là la rareté de ses œuvres.

Camille Lemonnier, dans sa remarquable *Histoire des*

beaux-arts en Belgique, le caractérise en ces termes : « L'accord des aspirations et de la réalisation, le beau métier de l'artiste en conformité avec les instincts de l'homme, lui-même lent, un peu lourd, porté aux songeries plus qu'à l'action, et, en vertu des lois d'assimilation, se complaisant parmi les créatures sommeillantes et les maisons muettes. »

L'art d'Henri De Braekeleer, fait de simplicité, ne se signale ni par l'adresse des moyens ni, le plus souvent, par un effort même très borné d'imagination. La maîtrise de la touche ou la séduction d'un coloris aimable, louées à bon droit chez d'autres, ne le préoccupent qu'à titre accessoire. Ce qu'a vu et ressuscité le peintre, il s'applique à le rendre avec une naïveté à laquelle se subordonne pour lui toute autre recherche. Pour lui la poésie se dégage des choses intimes et directes. A un degré plus puissant encore que sur Leys, l'influence du milieu natal agit sur son neveu. L'être humain s'y détache à peine de ce qu'il faut bien se résoudre à appeler habituel. Il n'y apparaît pas toujours; s'il y apparaît, c'est dans un rôle limité : la femme à sa couture près de la fenêtre, ouvrant sur les toits du voisinage une perspective que domine la haute flèche de l'église *(Le Carillon).* C'est le *Peintre,* le *Retoucheur* (Musée d'Anvers), le *Graveur* (Musée d'Anvers), sujets peut-être inspirés à l'artiste par la vue de son vieux père au travail. Des riens, si l'on veut, riens qui, à travers les siècles, ont suffi au génie pour créer des chefs-d'œuvre.

La poésie n'étant pas dans les choses, mais en nom, le cercle des données d'Henri De Braekeleer se restreint forcément. Dans l'eau-forte, où il est resté sans rival parmi les Belges, sa pointe s'exprime sous des formes des plus variées. Il trouve parfois des effets remarquables. Il affectionne les jours parcimonieux venant éclairer quelque intérieur de petites gens; quelque arrière-cour avec pompe banale, où travaille la dentellière, ou encore

promène sa songerie sur les remparts gazonnés de sa vieille ville.

C'est là qu'il va s'asseoir solitaire, tandis qu'au loin s'éteignent les bruits de la ville, ou bien encore dans les prairies des polders, laisse son œil errer sur la nappe de l'Escaut dans les lointains brumeux.

Un art comme le sien ne pouvait intéresser qu'une élite. Il eut les suffrages des hommes de goût, se fit apprécier, même au dehors, sans arriver pourtant à créer à son auteur la popularité. Les novateurs, le plus souvent, sont des incompris. L'art de De Braekeleer, comme celui de Millais, ne se fit pas accepter sans effort. On le jugeait trop simpliste. L'Exposition de Vienne (1873) vient pourtant le mettre en relief. Le jeune De Braekeleer, honoré de la médaille d'or, appartient désormais aux représentants distingués de l'école nationale. Son *Géographe,* daté de 1872, compte parmi les pages capitales du Musée de Bruxelles. Le pauvre artiste, par malheur, bien des années avant sa mort (20 juillet 1888) avait cessé de produire.

Si point immédiate, son influence est néanmoins irrécusable dans la conception du pittoresque de la nouvelle école belge. L'histoire impartiale comprendra Henri De Braekeleer parmi ceux qui, par leur exemple, ont frayé les voies à ceux qui, dans son pays, ont tenu à l'honneur de faire de la vérité l'un des facteurs essentiels de toute création artistique sérieuse. Qu'une telle préoccupation ait pu être tenue pour préjudiciable au progrès, est vraiment pour l'histoire une des plus imprévues constatations à faire en un pays où, durant plusieurs siècles, elle régit l'art presque avec la puissance d'un dogme.

Au premier rang des confesseurs de la vérité dont fut le jeune De Braekeleer, figure Alfred Verwée. Bien que dès ses débuts peintre d'animaux, ce nouveau venu a plus d'un rapport avec son confrère. Leur faculté de perception est, peut-on dire, pareille.

Forcément, chez Verwée, la recherche des motifs est moins bornée, comme, forcément aussi, celle des efforts est soumise à d'autres règles. Mais, autant que De Braekeleer, enfant de la balle, Alfred Verwée, ainsi que la plupart des animaliers belges, Verboeckhoven, Robbe, furent témoins de ses premiers essais. La trace des conseils de Robbe est même très apparente dans ses œuvres de début. Il y avait entre les deux artistes affinité manifeste de tempérament. L'un et l'autre ils étaient de cette puissante race flamande où le moyen âge recruta ses vaillants guerriers de Courtrai et de Roosebeke.

Si tout destinait Alfred Verwée à la peinture, la peinture des animaux devait le solliciter. Ses fréquentations — il connut la plupart des maîtres en vogue — façonnèrent de bonne heure son esprit à une conception d'art indépendante, et ses premières œuvres, vues en 1869, le signalèrent comme un fervent de Courbet; mais grande fut surtout l'influence de W. Roelofs sur la direction de son talent. Paysagiste admirable, Verwée apprit de Roelofs à sonder l'espace, à synthétiser l'effet, à traduire les choses dans leur lumière même. Ses premières impressions, cherchées dans la campagne zélandaise, contribuèrent beaucoup à ses succès.

Dès l'Exposition de Gand, en 1859, l'*Uylenspiegel* pouvait écrire : « Un jeune homme, M. Verwée, fait ses premiers débuts à l'Exposition de Gand. Une vache blanche sur un fond vert. Cette peinture est sincère jusqu'à la naïveté. Nous n'entreprenons aucune critique de détail, mais nous sommes heureux de dire que la place de M. Verwée, parmi nos peintres d'animaux, est tout indiquée, et dans les premières. »

Promesse amplement réalisée. Quatre ans après, au Salon de Bruxelles, le jeune Werwée — il avait 25 ans à peine — recevait la médaille d'or, succès confirmé l'année

suivante au Salon parisien. La magistrale peinture qui fit de son auteur un des maîtres en vue, appartient au Musée de Courtrai.

Pas plus que De Braekeleer, Verwée n'était un impulsif. Ses œuvres, profondément conçues et d'étude très poussée, se signalent, en première ligne, par leur accent de vérité, la justesse de l'effet, l'heureux rapport des valeurs. Dans le paysage, traité d'ordinaire avec maîtrise, les animaux n'absorbent pas la somme essentielle d'attention. Verwée ne procède ni avec l'impeccable science de Verboeckhoven, ni avec l'esprit de Joseph Stevens. Le pinceau lui sert à rendre une impression. Aussi son œuvre, très abondant, échappe à la redite. Quand, au lendemain de sa mort (1895), une exposition réunit au Musée de Bruxelles ses toiles principales, on put mesurer dans sa plénitude ce qu'avait de profond, de sincère, d'opiniâtre, pour dire le mot juste, la poursuite de la vérité chez ce peintre de race.

Peu soucieux de l'adresse pratique, par nature, médiocrement enclin à sacrifier à l'aspect gracieux des choses, sa touche est plutôt rude. Ses toiles, d'effet mordant, apparaissent comme burinées. Rien n'y est laissé au hasard, et le moindre des talents de l'artiste n'est pas d'avoir su mettre sa précision d'accord avec une parfaite harmonie d'ensemble.

Fixé une partie de l'année à Knocke sur le littoral de la mer du Nord, infatigablement il s'adonnait à l'étude des effets changeants du soleil sur la dune ou sur les plaines verdoyantes de la Flandre, auxquels il emprunte de si heureux motifs.

Verwée, mort aux approches de la soixantaine, eut à la fois le bonheur de rester dans l'entière possession de ses moyens et d'assister au triomphe des principes pour lesquels il avait combattu, en quelque sorte, dès son premier coup de pinceau. Un an à peine avant sa mort, il

avait été promu au rang de commandeur dans l'Ordre de Léopold.

C'est aux environs de 1880 que se classent ses plus beaux ouvrages : *L'Embouchure de l'Escaut, Au Beau Pays de Flandre* (1884) (au Musée de Bruxelles), *Les Taureaux* (1884) (au Musée de Liége).

Dans le voisinage d'Henri De Braekeleer et d'Alfred Verwée, nous rangeons une artiste née en des milieux où, d'ordinaire, le talent s'arrête au dilettantisme, à Marie Collart, plus tard Mme Henrotin.

Les circonstances, à vrai dire, lui vinrent en aide. Bien que citadine, une part considérable de ses impressions d'enfance et de jeunesse appartient à la vie champêtre. Joignons-y le privilège qu'eut la débutante de trouver, dans les fréquentations paternelles, des encouragements précieux et des conseils éclairés. Tout particulièrement ceux de Verwée laissent leur trace dans une conception de l'art destinée à mettre leur auteur aux prises avec les difficultés ordinaires des débuts masculins.

Les paysages de Mlle Collart, faits d'intimité, d'une précision de ligne rigoureuse, concèdent peu de chose à la mode. Choisis dans les milieux brabançons, ils nous montrent, à l'ombre des vieilles fermes, les arbres tordus, rabougris, et, sans que peut-être l'auteur s'en soit mêlé, jamais, évoquent le souvenir des paysages cueillis par Rubens dans la province de son château de Steen. Ceci, du reste, sous réserve du coloris et des procédés.

Parmi les peintures de Mlle Collart, dont les premières remontent à près de quarante ans, plusieurs, dès l'origine, eurent l'aspect de tableaux du XVIIe siècle. Cela même concourt à les rapprocher des œuvres d'Henri De Braekeleer.

Le sermon de « Leys du paysage », attribué à Lamorinière, par Camille Lemonnier, nous semble devoir plus légitimement revenir à Mlle Collart. M. Lamorinière serait

plutôt, à notre gré, le Denner du paysage. D'une précision à peine moindre que le miniaturiste, il ne procure au genre ni une conception nouvelle, ni plus élevée. Artiste d'ailleurs remarquable, visiblement influencé, au début, par Fourmois, — voir de lui un site ardennais, daté de 1853, au Musée de Gand, — il a lentement rétréci sa facture, au point de mettre en péril l'effet de ses ensembles. Toutefois, pour pénible que paraisse l'enfantement de ces pages, souvent de format considérable, on peut dire qu'elles témoignent par l'expression de l'ensemble, de la petitesse inusitée des moyens. Des œuvres comme l'*Ile de Walcheren* (1875), au Musée d'Anvers, comme la *Mare* (même année), au Musée de Bruxelles, sont des morceaux de grand style, faits pour avoir raison des préférences modernistes les plus décidées.

A l'Exposition universelle d'Anvers en 1885, la médaille d'honneur échut à M. Lamorinière.

Né à Anvers l'année même de la naissance de Verwée, comme Lamorinière élève de Noterman, Jean Stobbaerts se range dans la catégorie d'artistes rares en Belgique, relevant presque totalement d'eux-mêmes. Orphelin de bonne heure, ancien ouvrier peintre, d'instinct, Stobbaerts est une des figures intéressantes de l'école. En lui semblent revivre ces maîtres du passé, hollandais encore plus que flamands, dont l'ambition se limitait à la traduction des choses de l'ambiance immédiate et dans le rendu desquelles a passé tant d'âme, parce qu'en elles résidait tant d'affection. Étroitement apparenté à ces maîtres, Stobbaerts a, comme eux, signé des toiles où la virtuosité du pinceau n'affaiblit en rien la sincère expression de l'intimité. Intérieurs, cuisines, étables et écuries, harmonisés de manière supérieure, sont techniquement d'une puissance remarquable. L'âme flamande s'y exprime dans toute sa franchise. Détail curieux, le tableau du Musée de Bruxelles, *Intérieur d'étable,* fut refusé à l'Exposition

d'Anvers en 1885! Et pourtant, à cette époque déjà, ce peintre comptait à son actif de multiples succès. Stobbaerts est parmi les meilleurs aquafortistes de l'école belge.

Pauvreté empêche les bons esprits de parvenir!

Cette devise désespérante et désespérée de Bernard Palissy est, grâce au ciel, contredite à chaque page de la vie des hommes illustres. Nous venons de le voir démentir par Stobbaerts; elle l'est davantage encore par Hippolyte Boulenger. Nous saluons en lui une des sommités de l'art belge au XIXe siècle. Elle est de lui l'admirable *Vue de Dinant,* devant laquelle s'arrête, émerveillé, le visiteur du Musée de Bruxelles; de lui encore l'*Inondation,* à peine inférieure à Constable.

L'auteur de ces pages éminentes avait vu le jour à Tournai en 1837. Fils d'un officier de l'armée belge et d'une mère française, tout jeune encore il perdit son père. Les circonstances voulurent qu'une partie de sa jeunesse se passât à Paris. Ce séjour avait laissé profondément son empreinte dans le caractère comme dans les souvenirs du jeune artiste.

Il y avait en lui un fond d'aimable insouciance, auquel, par la suite, il n'eut que trop fréquemment l'occasion de puiser. Mais il avait gardé, au fond de sa mémoire, la vision de quantité de choses belles ou simplement intéressantes, entrevues au Luxembourg. Ses camarades de l'école de peinture de Bruxelles, qu'il charmait par son entrain, se doutaient peu qu'il y eut en lui l'étoffe d'un chef d'école. L'ayant connu le plus pauvre des pauvres, nous le connûmes aussi résigné à son sort. Ceux qui alors s'intéressèrent à lui en furent récompensés. Tous n'ont point disparu. A eux revient, dans une ample mesure, l'éclosion des merveilleuses facultés latentes au fond de cette âme d'artiste.

Chassé de la ville par le besoin, conséquemment de force plus que d'instinct, il prit contact avec la nature.

On vit alors, chose prodigieuse, cette âme, en apparence fermée au charme des choses rustiques, tout à coup s'éveiller à des sensations qui, presque d'emblée, se traduisaient en chefs-d'œuvre. Il se sentit comme l'élève ou, plus justement, le rejeton des maîtres dont les précieux ouvrages hantaient son souvenir. Bonington, Troyon, Rousseau, Daubigny surgissaient à sa mémoire, le dirigeaient, eût-on dit, dans le choix de ses motifs. Que, en vérité, l'on compare, au Musée de Bruxelles, sa *Lisière de forêt,* superbe effet d'automne daté de 1865, à un motif analogue abordé par Théodore Rousseau, on sera frappé du rapport intime entre les deux maîtres. De courtes étapes avaient placé le vaillant artiste aux premiers rangs des peintres de son pays.

A dater de 1861 ses œuvres se suivent serrées. Elles se signalent par l'heureux choix des données, par la fraîcheur de leur coloris autant que par leur justesse d'accent, la surprenante dextérité de leur facture. Variées d'impressions diverses, tour à tour graves ou riantes, ces pages diverses sont empreintes d'une sorte de bonne humeur, on dirait la joie du peintre de se sentir maître de ses volontés, d'arriver sans effort, sans fatigue à la réalisation de son rêve. Boulenger est donc un poète doublé d'un virtuose. Pas plus qu'on ne constate chez lui les hésitations du début, il n'accuse dans son œuvre les traces du déclin.

Malheureusement, à 36 ans à peine, en pleine possession de tous ses moyens, à l'apogée de sa réputation, il succomba aux atteintes d'un mal inexorable, sans nul doute engendré par les épreuves cruelles de son adolescence.

L'œuvre de Boulenger compte des morceaux de tout premier ordre. *A Josaphat* (près de Bruxelles) et *En Avril,* exposés à Paris en 1870, y obtinrent un succès éclatant. « Ces deux toiles, d'une exécution légère et précise, toutes rayonnantes d'une douce lumière, tout imprégnées de fraîcheur, tout embaumées de senteurs printanières », écrivait

M. Marius Chaumelin, « nous ont remis en mémoire ces jolis vers de Charles d'Orléans :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye
Et s'est vestu de broderye
Le Soleil royant, clair et beau.
Il n'y a beste ne oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crye :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye. »

La *Vue de Dinant,* de 1870 aussi, où la nappe éclatante de la Meuse s'oppose à la ligne puissante et sombre de la citadelle, rivalise d'accent et de saveur avec Bonington. L'*Allée des Charmes,* à Tervueren, le *Ruisseau à Falmagne,* exposés à Bruxelles en 1872 avec le *Printemps,* valurent à leur auteur la médaille d'or.

Si Boulenger, parmi les paysagistes belges, se signale par le choix heureux des sujets, la délicatesse de la vision, nullement contrariée par le strabisme, enfin par la fierté du rendu, son rôle ne fut point celui d'un simple virtuose. Il fut en réalité chef d'école.

Fixé à Tervueren, non loin de Bruxelles, sur la lisière de la forêt de Soignes, il fit de ce riant village ce qu'on se plut à nommer le « Barbizon belge ». On vit quelques impressionnistes enrôlés sous sa bannière s'intituler élèves de l' « École de Tervueren ». Boulenger leur avait montré des voies nouvelles. Ces voies, il les avait trouvées par instinct en quelque sorte; aucun de ceux venus à sa suite n'y marcha avec un égal bonheur, n'excella comme lui dans l'art de choisir et de présenter un site. On peut dire de lui qu'il enseigna à voir. Son action, dès lors, devait être durable. Elle s'exerça bien au delà du cercle des intimes de l'artiste. « Presque tous les peintres modernes de l'école belge qui se montrent personnels et sincères,

sans pourtant avoir épousé les théories récentes de luminisan, emboîtent le pas malgré eux dans le sillon creusé par Boulenger. Nous citerons Joseph Coosemans, à la fois robuste et consciencieux; Adolphe Asselbergs, qui parfois rappelle Dubois; Théodore Baron, plutôt buriniste que coloriste; Adolphe Hamesse, précis; Van der Hecht, simple et fin; Courtens, personnel et fougueux [1]. »

A ces noms se joindraient ceux de bien d'autres : Huberti, de l'aîné de vingt ans de son chef de file; Art. Bouvies, superbe mariniste; Jules Montigny, auteur de pages d'un sentiment distingué, où les attelages de campagne tiennent une place considérable.

Toutefois, dans l'école belge, aucun artiste n'accuse avec plus de netteté l'intervention d'Hipp. Boulenger que Jos. Coosemans, non point qu'il y eut entre eux rapport d'âge, de tempérament ou d'origine. Coosemans, bourgeois notable de Tervueren, ancien clerc de notaire, receveur communal, entrepreneur de diligences, à la réserve du talent, serait plutôt aux antipodes de Boulenger. D'imitateur presque servile au début, il s'émancipe par degré, pour devenir, à son tour, chef d'école : chef de l'école de Genck, — localité de la Campine limbourgeoise, — où se réunissaient, plus encore qu'aujourd'hui, de nombreux artistes à qui, pourrait-on dire, Coosemans a beaucoup contribué à révéler la splendeur de ces sites bien délaissés avant lui.

Que tant d'efforts unis pour mettre l'artiste en possession du droit de s'inspirer librement de la nature cessassent de prévaloir où l'être humain serait en jeu, eût été contraire à toute vraisemblance. L'action gouvernementale,

---

(1) E.-L. De Tacye, *Les Artistes belges contemporains*. Bruxelles, 1894-1897, p. 431.

renforcée de l'étroite pratique des systèmes établis en matière d'enseignement, était de nature à décourager les tentatives d'émancipation. Par la force des choses, la routine réglait presque souverainement ce qui relevait de l'enseignement officiel, au reste celui du jeune homme élevé dans le culte des maîtres classiques; outre que les occasions de produire lui faisaient en quelque sorte défaut, sa volonté même semblait d'avance paralysée. Aussi voyait-on les jeunes artistes assez favorisés de la fortune pour disposer de leurs mouvements, prendre à l'envi le chemin de Paris.

A côté de Stevens, de Willems, d'Ed. Hamman, de Léon Dansaert, de Gustave de Jonghe, de Ch. Baugniet, devenu français d'adoption, la colonie belge parisienne compta dans ses rangs les paysagistes Alfred de Knyff et Gustave Piéron, le mariniste Robert Mols, les animaliers Xavier et César de Cock, ensuite les peintres de figures. C. Verlat, qui vécut dix-huit ans à Paris, Jules Pécher, d'Anvers, Victor Van Hove, dont les œuvres produites avec éclat dans les expositions servaient de stimulant à la jeunesse belge.

Si aucun d'eux ne fut à l'abri d'influences françaises, si dans les peintures de Verlat, notamment, se montre l'étude de Courbet et de Couture, la Belgique est néanmoins en droit de les revendiquer pour siens. Dans l'âme, ils sont flamands. Verlat, comme peintre d'animaux, se réclame de la tradition des maîtres de son pays. C'est Snyders, c'est Paul de Vos, c'est Fyt, ou encore Jordaens. Abordant, du reste, tous les genres : tour à tour peintre de sujets religieux, de genre, de portraits, on put le voir représenté par tous à l'Exposition universelle de 1867. Une *Madone* appartenait à l'impératrice. Un vaste sujet de la vie familière. *Au Loup!* une des toiles les plus remarquables de l'artiste, au roi des Belges. Du reproche que faisait au jeune peintre la critique française de vouloir

singer Rubens, nous relevons qu'il procédait avec une vigueur toute flamande.

Très pénétrable aux effets de la lumière, il ne semble pas avoir, au même degré, subi l'empire des émotions. Son art reste donc un art de surface. Praticien surprenant, il professa durant plusieurs années à l'Académie grand-ducale de Weimar, et dirigea l'Académie d'Anvers à partir de 1885.

D'un long voyage en Terre sainte, Verlat a laissé un ensemble d'une cinquantaine de grandes toiles retraçant les principaux épisodes de la vie du Christ. On les vit successivement à Anvers, à Bruxelles et à Londres. Son chef-d'œuvre est au Musée d'Anvers. C'est un *Lion attaqué par des buffles*. Le morceau, plein de fougue, est d'un remarquable accent, de plus, d'un effet de lumière merveilleux. Encore que le sujet soit de ceux dont nécessairement le peintre n'a pu être témoin, rien n'y semble né de la fantaisie. Cette page figura à l'Exposition de Paris en 1878. Comme Verlat, subissant les mêmes influences, Jules Pécher, d'Anvers, en qui le statuaire fit oublier le peintre, obtint néanmoins en cette dernière qualité des succès dus surtout à ses pages religieuses dont plusieurs ornent les églises d'Anvers. Très nettement elles accusent l'influence française.

Chose intéressante, alors qu'on voyait affluer vers Anvers les jeunes peintres étrangers, particulièrement les Anglais, désireux de se perfectionner dans le maniement de la brosse, Paris irrésistiblement attirait les jeunes Belges. Déjà l'Italie commençait à perdre de son prestige. L'Allemagne, l'Angleterre surtout étaient délaissées. On les visitait à la faveur d'une pension de l'État, on ne songeait point à y travailler.

Sans doute il ne pouvait être indifférent au jeune Belge de connaître les beaux portraits, les magnifiques paysages signés Gainsborough, Reynolds, Lawrence, Constable, à

peine aujourd'hui représentés dans les Musées continentaux. Mais il ne s'agissait point de cela : Paris avait la vogue et la justifiait. Dans l'hommage qu'il va nous être permis de rendre à quelques personnalités nouvelles et marquantes, une partie doit revenir à son influence.

L'ÉCOLE BELGE RENOUVELÉE

Le portrait. — Navez, Wiertz, Robert, Lievin De Winne, Joseph Paulels. — Le Salon de 1867. — Représentation brillante des écoles étrangères : française, allemande, hollandaise. — L'école belge renouvelée : Alfred Cluysenaar. — Émile Wauters. — Ed. Agneesens. — Charles Hermans. — Henri Van der Hecht. — J. De Greef.

Ces nouveaux venus, chose notable, vont se signaler par une réserve, par un sérieux d'ordinaire peu conforme à l'esprit de la jeunesse. Cherchons-en la cause dans la faveur toujours grandissante du portrait auprès du public et des artistes.

Déjà, parmi les représentants de l'école belge, plus d'un avait trouvé dans le portrait l'occasion de pages distinguées. Navez, portraitiste, l'emporte assurément de beaucoup sur Navez, peintre d'histoire, n'empêche que le genre convenu tel avait besoin d'être réhabilité. Wiertz en parlait avec autant de dédain presque que Michel-Ange de la peinture à l'huile. En fait, le professionnel du portrait, tout au moins en Belgique, avait été longtemps un déclassé. Alexandre Robert fut le premier à lui conquérir une place plus haute dans la hiérarchie des genres. Les portraits de Liévin De Winne achevèrent de persuader que le mérite d'un portrait ne réside pas seulement dans une parfaite ressemblance ; que la grandeur du style, la beauté du coloris, la valeur technique entrent en ligne de compte ici au même titre que dans les autres genres.

Ces choses-là eussent dû être des vérités fondamentales dans la patrie de Van Dyck et de Corneille De Vos. Mais on n'y connaissait pas leurs œuvres, pas plus qu'on n'y soupçonnait l'existence du merveilleux portrait de Bonaparte, par Ingres, appartenant à la ville de Liége, et dont

assurément la vue pouvait suffire à reléguer aux arrière-plans plus d'un portrait de pinceau romantique très glorifié à son apparition.

Liévin De Winne (1821-1880), Gantois de naissance comme d'éducation, se forma sous Félix Devigne, dont Jules Breton, son élève, a pu dire : « Talent très réel qui, mieux servi par les circonstances, eût pu s'élever à la célébrité ». Avoir compté pour disciples Breton et De Winne y crée bien aussi quelques titres.

L'apparition de De Winne fut tardive. En 1853, donc à 32 ans, une pension de sa ville natale lui permit de poursuivre ses études à l'étranger. Jules Breton, en des pages émues, nous fait part de la marche ascendante de son talent, sous la double influence d'un séjour à Paris et du contact avec les maîtres de l'école italienne... L'exemple de Breton lui-même, car les deux artistes avaient le même atelier, y concourt aussi. Le premier tableau de *Moissonneurs,* de Breton, fut créé sous les yeux de De Winne.

Un *Saint François en extase,* toile vigoureuse inspirée de Zurbaran, mit en relief le nom de De Winne au Salon de 1854.

Rentré en Belgique, gagné par les théories alors très en faveur, il s'égara à la suite des stylistes. Sans aucun succès, il fit du Schadow et de l'Overbeck, puis, un beau jour, est remarqué pour quelques portraits, dont celui de son maître Félix Devigne ; il put marcher d'un pas ferme dans la voie du progrès. Chargé par la ville de Gand, en 1863, de peindre le portrait de Léopold Ier, il créa ce que Jules Breton définit une « incomparable merveille ».

Admirablement servi du reste par son modèle, le peintre avait créé une grisaille, dont Holbein — c'est lui, Breton, qui parle — eût été jaloux. Toute la finesse du diplomate, toute la pénétration de l'intelligence, toute la majesté royale respirent dans cette tête que j'ai revue cent fois avec un étonnement nouveau.

Si le monarque avait trouvé dans sa jeunesse, en Angleterre, de superbes interprètes de sa noble prestance, il lui fut donné de rencontrer parmi ses sujets le traducteur le plus éloquent de son impressionnante vieillesse. « Le roi est là éternellement vivant », a pu dire Jules Breton. Debout, assis, à mi-corps, en pied, De Winne a retracé dix fois l'image du vieux souverain. Il y a trouvé l'occasion de ses meilleurs ouvrages. Au Salon de 1866, le magnifique portrait, décorant aujourd'hui le Musée de l'État à Bruxelles, fit sensation.

De Winne se distingue de la plupart de ses confrères adonnés au portrait par l'absence de système. Il donne à l'effigie la part d'attention que comporte son modèle et le représente non comme celui qui s'observe et se sait observé, mais dans sa pleine liberté d'allures. Au retour d'un voyage en Italie en 1870, son enthousiasme pour l'*Innocent X*, de Vélasquez, était sans bornes. Des années immédiatement postérieures à ce voyage datent, en effet, quelques-unes de ses pages les plus amples : le portrait, notamment, du Ministre des États-Unis à Bruxelles, M. Sandford, exposé en 1872. L'œuvre de De Winne, empreinte de naturel, de bonne foi et de simplicité, c'était la proclamation des « droits de l'artiste ». Cette peinture, exempte de recherche, où chaque coup de pinceau trahit l'horreur du convenu, c'était bien en fait de l'art flamand peu raffiné mais sincère, libre enfin de toute attache aux maîtres du passé ou du présent.

De Winne, nullement chef d'école, occupe néanmoins une place considérable dans l'art de son pays. Son éducation sous Félix Devigne, surtout sous Henri Van der Haert, excellent portraitiste, dont, avec Breton, il suivit les cours à l'Académie de Gand, mérite d'entrer en ligne de compte. L'influence de Van der Haert se fit de même sentir chez un autre représentant de l'école gantoise, Joseph Pauwels (1818-1876), que de fort bons portraits mirent en

relief au moment où De Winne faisait ses premières armes dans le genre où il devait s'élever si haut. La réputation de Pauwels resta purement locale. Son portrait du Dr Burggrave, au Musée de Gand, est un morceau de grande valeur (1857). Toutefois, et sans qu'il soit possible d'en trouver la cause ailleurs que dans les mystérieuses rencontres fréquentes dans tous les domaines, l'art de Belgique, dont tout un groupe d'esprit morose criait l'abaissement aux échos d'alentour, allait s'affirmer devant le monde avec une fraîcheur et, on peut le dire, une vitalité remarquables. Bien que les signes précurseurs du mouvement se fussent montrés depuis quelques années déjà, ce fut en 1869, au Salon de Bruxelles, que put se mesurer dans toute son ampleur le mouvement d'où allait résulter pour l'art belge le libre emploi des facultés frappées de proscription par l'art officiel.

Le mouvement s'accomplissait en quelque sorte sous les yeux de l'Europe artiste. Jamais, peut-être, tant d'étrangers de marque ne s'étaient rencontrés en Belgique. Corot, Diaz, les Rousseau, Tassaert, vingt autres représentants de la France donnaient la réplique à Knaus, à Meyerheim, Von Gebbaert, Benjamin Vautier, C. Becker, Schreyer, Mesdag, N. Maris. Choix tout ensemble superbe et varié et pas précisément fait pour modérer la soif d'émancipation que possédait la jeune école.

La jeune école ! En vérité, pour cette fois la Belgique en avait une. Et la chose, à peine prévue, se doublait de cette constatation, à tout le moins surprenante, que les nouveaux venus se montraient dignes déjà de réputation ! Ajoutons-le, car la chose importe, ils travaillaient, non par leur fidélité à certaines conventions de forme ou de tendance, mais par le sentiment du vrai, allié chez plusieurs au souci sincère de la précision. Leur personnalité s'affirmait non seulement avec franchise, mais même avec autorité.

Les œuvres d'Alfred Cluysenaar trahissaient avec le

plus d'éclat les nouvelles aspirations. Le jeune artiste apportait au public un art où l'étude n'excluait point la spontanéité. En une page immense : *Les Cavaliers de l'Apocalypse*, éclataient tout ensemble une puissance de réalisation et un souci de l'expression pittoresque servis par un remarquable tempérament de peintre.

Fils de l'architecte qui, vingt années auparavant, avait eu une part considérable à la rénovation de son art en Belgique, celui qui venait donner au nom de Cluysenaar un relief nouveau, avait dépassé la trentaine. Né à Bruxelles en 1837, élève de l'Académie de sa ville natale et, à Paris, de Léon Cogniet, il acheva de se former par des séjours en Allemagne, en Hollande et de plusieurs années en Italie.

En 1867, au Salon de Paris, les *Cavaliers de l'Apocalypse* avaient été mentionnés avec éloge. Paul Mantz, dans la *Gazette des beaux-arts*, en déplorait le placement défectueux et consacrait à la vaste toile une chaleureuse appréciation. Le morceau, d'ailleurs plein d'élan, était, par son désordre même, d'un très puissant effet. Manifestement peintre d'histoire, Cluysenaar semblait lancer un défi à l'art officiel. De là son grand effort d'approbation tant dans les sphères administratives que parmi les artistes. On ne revit plus les *Cavaliers de l'Apocalypse*. La vaste toile roulée se retrouva à l'état de ruine à la mort de son auteur. Si quelques-uns seulement étaient en mesure d'apprécier la valeur du peintre dans les œuvres d'imagination, comme portraitiste, dès le début, il rallia tous les suffrages. Le portrait en pied d'une dame, œuvre détruite par un incendie, il y a peu d'années ; le portrait du statuaire De Groot ; celui du général baron Goethals ; celui de son père l'architecte Cluysenaar ; de professeurs de l'Université, etc., concoururent puissamment à placer le portrait au premier rang des manifestations artistiques dans l'école belge. Le portrait d'enfant, le fils du peintre, intitulé : *Une*

Vocation, un des grands succès du Salon de 1875, compte aujourd'hui parmi les ornements du Musée moderne de l'État. Chargé en 1874 du parachèvement de la cage d'escalier de l'Université de Gand, où déjà De Taeye et Victor Lagye avaient tracé diverses compositions décoratives, Cluysenaar y ajouta cinq panneaux retraçant les grandes phases de l'histoire (Reigel, *Geschichte der Wandmalerei in Belgien*), constata la richesse d'effet de ces peintures, tout en leur reprochant de ressembler à des tableaux à l'huile. « Par ces créations », conclut l'historien de la peinture murale en Belgique, « les voies ouvertes par Guffens et Swerts, où eux-mêmes avaient marché avec tant de succès, se trouvèrent, de fait, désertées. »

Effectivement, c'était en un sens tout opposé que Cluysenaar avait dirigé sa marche. Que son système fût ou non conforme aux traditions de la fresque, ce qu'il avait rêvé, tout au moins, c'était l'impression par le grand effet d'ensemble. La note générale de ses peintures est donc franchement décorative. Avant tout il se préoccupait de rester peintre, même en utilisant la fresque. Aussi lui fut-il possible de tirer de ces vastes compositions des toiles remarquées, notamment le *Henri IV à Canossa,* qui figura avec succès à l'Exposition universelle de 1878 et appartient aujourd'hui au Musée royal de Bruxelles. Tout jeune, il fit des plafonds et peintures pour la ville de Hombourg, où son père avait construit les salles de jeu et le théâtre. Après sa mort, la commune de Saint-Gilles (Bruxelles) fit exécuter par son fils André, sous la direction du comte de Lalaing (élève de Cluysenaar), les plafonds qu'il n'avait pu exécuter.

Au Salon de 1869 voisinait avec Cluysenaar un jeune peintre en qui la Belgique, avant peu, devait compter une des personnalités marquantes de son école : Émile Wauters. En 1866, à peine âgé de 20 ans, il avait exposé une toile modeste de dimension : *Ulysse dans l'île de*

Calypso, où se traduisait plutôt l'influence de Gérôme, son maître de Paris, que celle de Portaels, son maître à Bruxelles. Le nouveau Salon triennal venait réaliser d'une manière éclatante les promesses d'un début remarqué. Tour à tour dans l'histoire, dans le portrait, dans des vues de ville, Wauters mettait une dextérité remarquable au service d'un esprit très accessible au sens du pittoresque, enfin faisait preuve d'un vrai sentiment de coloriste.

Peintre d'histoire, il avait, d'un pinceau élégant, tracé, dans un format d'ailleurs réduit, le *Lendemain de la bataille d'Hastings,* où la gracieuse Édith retrouve le corps d'Harold.

Portraitiste, il donnait, de l'architecte Samyn, son ami, une image que ses qualités de style et l'ampleur du pinceau concouraient à apparier au beau portrait du sculpteur De Groot, exposé par Cluysenaar. Des qualités non moindres signalaient une étude de *Vieille Femme d'Anticoli,* tandis que, enfin, une vue du *Baptistère de Saint-Marc à Venise,* empreinte d'une remarquable poésie, était immédiatement achetée par le roi.

Dès le Salon suivant, dans des proportions voisines de la grandeur naturelle, Wauters abordait un sujet de l'histoire nationale : *Marie de Bourgogne implorant la grâce de ses conseillers Hugonet et Imbercourt.* Le jeune peintre, très ostensiblement, avait tenu à écarter de son chemin les préoccupations archéologiques. Visant surtout au pittoresque, il avait, dans le cercle de ses amis, de ses proches, recruté les modèles de ses personnages, nonobstant quelques sacrifices au costume, évité dans l'attitude, dans l'effet ou le type d'évoquer le moyen âge, où tant d'autres avaient abusé de l'archéologie ; la chose n'était point mauvaise à dire. L'élégance du coup de pinceau, tout cela se résolut en un beau succès. Immédiatement acquise par l'État, la toile, un moment au Musée de Bruxelles, appartient aujourd'hui au Musée de Liége.

En effet, au Salon de 1872, Wauters envoyait sa *Folie de Hugues Van der Goes,* devenue depuis une des pages marquantes du Musée moderne de Bruxelles. Plus fortement conçue, mieux charpentée, à certains égards, plus conforme aux exigences de types et de costumes, la nouvelle toile obtint et mérita son succès éclatant. Wauters, avant tout, se montrait beau peintre.

En Belgique, plus que partout ailleurs, c'est la première des conditions de succès. Du reste, le jeune artiste, d'une excursion récente au Caire, rapportait une série d'études dont l'aisance d'exécution donnait amplement la note de son talent.

Simple autant que spontané, l'art de Wauters avait raison de toutes les théories. Quelle plus éloquente réponse aux lamentations sur le déclin de l'art national que l'apparition de ce peintre, dont la précocité venait une fois de plus mettre en relief cette vérité primordiale, qu'en art l'enseignement par excellence est l'exemple d'un maître doué?

Donc, pas plus en Wauters qu'en Cluysenaar, l'art officiel ne faisait une recrue. Surtout amoureux du pittoresque, le jeune et brillant artiste supprime, ou du moins réduit dans une forte mesure, le facteur imagination. En revanche, doué d'une vision des choses vraiment surprenante, d'une habileté technique tenant du prodige, il excelle dans la production du « morceau ». Ainsi sa *Tête d'amour,* du Musée de Liége, peut être renseignée comme une des réalisations les plus heureuses de l'art belge. L'auteur y fait suivre sa signature des mots « à Londres ». On y croit voir comme un reflet de Reynolds. Wauters semble, du reste, appelé à tenir dans l'histoire la place d'un portraitiste remarquable. Depuis une dizaine d'années, ses productions ont été exclusivement dans ce genre, où se déploie à l'aise sa virtuosité.

Contemporain de Wauters, son condisciple chez Por-

taels, Édouard Agneesens, de Bruxelles, se révéla en 1866 comme portraitiste également. Rigoureux observateur de la nature, sacrifiant à la grâce, ce jeune peintre a signé des pages d'une précision passablement dédaignée au temps de ses débuts. Revues aujourd'hui, ses œuvres font songer à Trutat, dont l'apparition à la Centrale française fut presque un événement.

Les premières productions d'Agneesens, datées de 1867 : *Jeune Fille de Bruges, Java,* créole au teint mat, à l'œil profond et doux, à l'attitude nonchalante, placèrent leur auteur très avant dans l'estime des appréciateurs de bonne peinture. Il s'éleva d'ailleurs dans le portrait à une maîtrise dont ses œuvres du Musée de Bruxelles et de Gand ne donnent point la mesure. En plein succès, en 1869, les circonstances l'amenèrent à faire un voyage en Russie. Nous connaissons par les esquisses seulement les portraits créés à Saint-Pétersbourg. Nous avons gardé le souvenir d'un acteur en vogue dont le portrait en pied faisait songer au *Pablillos* de Vélasquez, au Prado. Comme chez l'illustre Espagnol, la dominante chez Agneesens est le gris. Même il faut le comprendre parmi les artistes qui, vers 1870, concoururent à former le groupe des « pleinairistes », comme les désigne le critique allemand à l'Exposition de Vienne.

Agneesens avait projeté un vaste ensemble où il aurait montré des briquetiers au travail sous un ardent soleil. L'entreprise, contrariée par la maladie, n'alla pas au delà de quelques remarquables études. Comme pour Henri De Braekeleer, la mort pour Agneesens fut une délivrance. Au Salon de 1875, où triomphaient Hermans avec l'*Aube* et Cluysenaar avec la *Vocation,* il avait remporté la médaille d'or par un groupe d'enfants resté tout ensemble une de ses meilleures toiles et l'une des meilleures du genre produites en Belgique. Ses dernières œuvres parurent en 1880. Il mourut le 25 août 1885.

L'enseignement de Portaels, la bienfaisante influence de la direction imprimée par le maître aux facultés de ses élèves, n'étaient pas sans provoquer la colère des rigoristes. Avant tout un enseignement devait être soumis à des règles strictes; point d'école sans homogénéité; le tempérament de l'école ne pouvait en aucune sorte avoir raison d'une discipline sévère, etc. Or à l'atelier de Portaels se confondaient tous les genres, voire toutes les tendances. En fait, c'était la négation des principes de la discipline officielle.

Paysagistes, comme Henri Van der Hecht (1841-1901), Jean Degreef (1851-1894), Isidore Verheyden, aussi portraitiste vigoureux; peintres de genre, comme les frères David et Pierre Oyens, en qui la touche savoureuse et la richesse de coloris révèlent des descendants de Frans Hals; sculpteurs, comme Van der Stappen, concouraient singulièrement par leurs succès multiples à prouver l'excellence des principes de Portaels. L'atelier du maître fut, en somme, une pépinière de talents variés et un facteur sérieux de progrès pour l'école belge en général.

A noter, d'ailleurs, que plusieurs de ses représentants se signalèrent avec succès aux grands concours du Gouvernement. S'ils partaient pour l'Italie, l'exemple de Wauters en fournissait la preuve, ils n'avaient pas pour devoir essentiel de s'imprégner du style des *Cinque Centisti*. Le pays, ses sites, ses habitants et leurs mœurs attiraient autant leur attention. Ainsi André Hennebicq, un Tournaisien, pensionnaire du Gouvernement en 1865, créa presque une sensation en 1870 par ses *Travailleurs dans la campagne romaine* (Musée de Bruxelles), effet de plein air dont Portaels lui-même, de passage à Rome, l'avait encouragé à faire un tableau.

Au delà même des sujets, Léopold Robert avait peint des moissonneuses, des pêcheurs; le genre d'interprétation que lui donnait le peintre équivalait à la proclamation

d'un principe nouveau. Ailleurs que dans les musées, dans les églises, il serait loisible aux lauréats du concours de Rome de se mettre en quête d'impressions. Souvenons-nous de Navez se voilant la face en voyant Granet décoré de la Légion d'honneur! C'était, à son gré, se mettre dans le cas « de ne plus pouvoir faire de distinction entre la peinture historique et le genre! »

PEINDRE SON TEMPS C'EST FAIRE ŒUVRE D'HISTORIEN (ALFRED STEVENS).

Rome familière. — Hennebicq. — Eugène Smits. — E. De Jans. — Verbrugge. — Renée Cogghe. — « Peindre son temps, c'est faire œuvre d'histoire ». — Exposition historique de l'art belge : 1830-1880. — Gallait fêté à Tournai.

Rome, depuis vingt ans, avait perdu de son prestige. La facilité du voyage en faisait à peine mieux qu'une excursion.

La photographie mettait à la portée de tous ses monuments, ses œuvres d'art. Tout cela concourait à dépoétiser ces lieux fortunés vers lesquels tant de générations d'artistes s'étaient acheminées comme en pèlerinage.

Dès l'année 1866, EUGÈNE SMITS avait, sur une toile immense, retracé une *Promenade sur le Monte Pincio l'après-midi d'un jour de fête.* Les jeunes gens s'appliquaient si peu, ou si mal, à l'épreuve du grand concours que, successivement en 1873 et en 1876, on ne put trouver à décerner le prix. Ceux qui le remportèrent ensuite, à l'exemple de M. Hennebicq, puisèrent dans la vie populaire les sujets de leurs envois de Rome : *Le Repas des ouvriers* (M. Verbrugge), *Le Médecin des pauvres* (M. De Jans).

CHARLES HERMANS, né à Bruxelles en 1839, un moment à Paris l'élève de Gleyre, poussa plus loin encore dans cette voie. D'un œil observateur et quelque peu humoristique, il avait voué son attention aux scènes de la vie monacale. Elles lui fournit l'occasion de tableaux animés : *Jeux de boules, Entretiens après le repas (il dopo pranzo)* et d'autres empreints d'une pointe de malice bonhomière, heureusement servie par un pinceau délié.

L'*Aube,* exposée en 1875 à Bruxelles, vint mettre en relief, d'une manière remarquable, les brillantes facultés de l'artiste. Tout le monde connaît cette page considérable,

devenue, non sans hésitation, la propriété de l'Etat belge. Au point du jour, un groupe de jeunes viveurs descend, d'un pas mal assuré, les marches d'un restaurant de nuit, encadré de jeunes femmes à la toilette en désordre.

A ce moment précis passent des ouvriers se rendant à leur travail. Un charpentier à la barbe grisonnante, sa fille et son jeune fils, d'autres encore ont sous les yeux cette scène peu édifiante.

Le contraste fut diversement interprété. Le vieux travailleur, au gré de quelques-uns, dans une des belles, a reconnu sa fille. Encore qu'il n'en soit rien, selon le peintre, la confusion du vieillard n'est pas sans écarter la possibilité de la chose. L'œuvre prêtait à tous les commentaires. De moindre dimension, comme le *Pierrot,* de Gérôme, elle ne fut pas sortie du domaine de l'anecdote. De grandeur naturelle, exécutée avec une vraie maîtrise, elle acquérait la portée d'un programme.

C'était, d'une part, la lumière diffuse, le principe du gris, du plein air, si l'on veut, affirmé avec éloquence. C'était, en plus, sous une forme sobre, la revendication des droits de la modernité.

Dans les milieux bourgeois, la chose pouvait effaroucher. Elle allait à l'encontre des idées reçues : on cria au scandale. Même on imputa à l'auteur des idées subversives. C'était « la corruption des classes bourgeoises », faisant contraste à la vie de labeur des bûcherons levés avec le jour. Tout cela pouvait se soutenir.

Qu'Hermans y eût songé, c'est douteux. Il se posait tout simplement en apôtre de la modernité, et sa page, composée avec art, exécutée avec talent, a conservé un intérêt durable, outre qu'elle fait époque parmi les manifestations de l'école belge moderne.

Hermans, un adepte de Manet, au fond, est néanmoins un peintre très personnel, soucieux avant tout de la forme correcte et de l'allure distinguée.

La page qu'il exposa en 1881, sous le titre *Circé,* revendique sa place parmi les plus puissantes manifestations de l'art belge. Circé, c'est la magicienne dont les sortilèges arrivent à faire des hommes des pourceaux. Elle est la dominatrice sûre de sa puissance, vue pleinement de face, appuyée à la table du cabinet particulier où dort, du sommeil de l'ivresse, son adorateur d'un jour. Morceau d'exécution magistrale et d'impressionnante expression. Le souvenir d'Alfred Stevens et de Mittis apparaît assez. L'interprétation, la mise en scène, l'harmonieuse relation des nuances, le chiffonnement des étoffes et jusqu'au type de la fatale héroïne accusent le rapport. Hermans pourtant a sa modernité à lui. C'est d'ailleurs un isolé, et s'il a jalonné sa route de quelques pages éminentes, après trente ans, c'est encore sur l'*Aube* que se fonde sa principale notoriété. Il semble avoir voulu laisser à d'autres le bénéfice de son principe.

Nous y rattachons les deux Verhas, Jean et François (1832-1894), dont la modernité d'adapter aux préférences d'une bourgeoisie cossue. Dans des intérieurs somptueux, sur la plage, de jolies dames aux claires toilettes, de gracieux enfants fournissent le thème de créations faites pour charmer la clientèle de culture esthétique moyenne. « Peindre son temps, c'est faire œuvre d'historien », Alfred Stevens l'affirme, et jusqu'à un certain point la théorie semble trouver confirmation par une vaste toile de Jean Verhas, *La Revue des écoles.*

L'événement est du 28 août 1878. Ce jour-là, les enfants des écoles de Bruxelles défilèrent devant le Roi et la Reine dont on célébrait les noces d'argent. L'événement revêt, en somme, une portée plus haute qu'un simple incident ; Verhas en a proportionné la représentation à la mesure de son talent. Dans un cadre de plus de 4 mètres de large, il a créé un aimable tableau de genre.

Grâce au soleil éclatant de midi, ce soleil dont le rayon-

nement — lui encore est de Stevens — décore les objets, le peintre arrive à fondre, en un tout homogène, les éléments disparates de sa donnée.

C'est jour de fête, la joie éclate sur les gracieux visages des enfants parés de leurs plus beaux atours, comme aussi l'allégresse se traduit par les fleurs amoncelées sur l'estrade royale.

Le talent incontestable déployé par Verhas dans l'élaboration de sa vaste toile ne suffit pas à donner le change sur les ressources restreintes du courant moderniste, où il s'agit d'aller au delà de la peinture d'un simple fait.

L'apparition de l'œuvre coïncidant avec l'Exposition historique de l'art belge en 1880, traçait comme la limite de la période semi-séculaire écoulée. En présence de l'évocation du romantisme, c'était la fin de l'art fondé sur l'imagination. Encore que cette exposition rétrospective fît un moment revivre bien des noms oubliés, bien des espérances déçues, elle remettait en mémoire également des succès dont l'éclat même semblait n'avoir pas été sans influence sur la marche ultérieure de l'école : Nicolas De Keyser, Louis Gallait, Ed. De Biefve, Ernest Slingeneyer, Ferdinand De Braekeleer, Eugène Verboeckhoven, Guillaume Geefs, Eugène Simonis, qui, bien que vivants, appartenaient au passé. Sans forfanterie, ils pouvaient revendiquer une part dans les succès moissonnés par des continuateurs stimulés par leur exemple, sinon guidés par leurs préceptes. De Keyser avait, de la veille seulement, abandonné la direction de l'Académie d'Anvers; Gallait ne devait signer que dans deux ans la plus vaste page issue de son pinceau, la plus vaste toile aussi de l'école belge, *La Peste de Tournai*. Exposée à Bruxelles, puis à Tournai en 1883, enfin acquise par l'État au prix de 100,000 francs, elle figure au Musée moderne de Bruxelles.

L'hommage du Gouvernement apparaissait surtout comme

la consécration d'un glorieux passé, car, il faut l'avouer, non seulement la présence au Musée de Bruxelles de la *Peste de Tournai* n'y devait point compenser pour l'État l'absence des *Têtes coupées,* mais on ne peut dire qu'elle rehausse la personnalité de son auteur. Pour les portraits en pied du roi Léopold II et de la reine Marie-Henriette, datés de 1875, leur inconsistance apparaît surtout dans le voisinage du magistral Léopold Ier de De Winne, de dix années antérieur.

La ville natale de Gallait voulut célébrer en 1883 le cinquantième anniversaire du premier succès du maître, auquel, depuis, elle a érigé une statue. Avec beaucoup de bonheur, mais non sans une pointe d'amertume, le peintre tint à remémorer les principales étapes de sa carrière, l'appui que de tout temps il avait rencontré chez ses concitoyens. « Les Tournaisiens étaient là! », put-il répéter avec la populaire chanson du terroir. A la plupart des auditeurs, le passé que venaient évoquer les paroles du maître disparaissait comme une légende.

ARCHAÏSANTS ET MYSTIQUES.

En architecture : Beyaert, Émile Janlet : Facades de l'Exposition universelle de 1878. — Jos. Schadde : Bourse d'Anvers. — J.-J. Van Ysendyck : Maison communale de Cureghem. — En peinture : Victor Lagye. — Louis Hendrickx. — Frans Vinck. — Cleynhens. — T.-J. Canneel. — T. Lybaert. — Les frères De Vriendt. — Pierre Van der Ouderaa. — Ed. Van Hove. — J. Anthony. — Willem Geets.

De toutes parts, entonnée par les influences novatrices, l'école belge eût en vain cherché dans l'action officielle de quoi leur faire obstacle. Le mouvement en faveur de la peinture murale, comme tout le faisait prévoir, avait abouti à un lamentable échec. En dehors de Leys, nul peintre belge n'y trouva le moyen d'affirmer avec une éloquence plus haute une individualité, l'occasion d'une œuvre de portée supérieure à la peinture à l'huile. Il avait été souvent question de Gallait pour décorer le Palais de Justice de Gand; de confier à Leys et, après sa mort, à Alfred Stevens la mission d'orner de leurs peintures la grande salle de l'Hôtel de ville de Bruxelles. Ces projets restèrent sans suite.

Tandis que dans les voies ouvertes par Leys s'engagèrent, le plus souvent avec un bonheur contestable, un certain nombre de peintres belges, la dernière manière du maître eut pour conséquence de créer presque un style.

La mise en honneur de la physionomie du XVIe siècle fit naître comme un courant nationaliste. On vit la mode s'emparer du costume, de l'ameublement, des harmonies de couleur affectionnées par Leys.

Dire que tout cela portât l'empreinte du bon goût serait exagéré. Le meuble sculpté de Malines, le plat de cuivre estampé d'Anvers exercèrent de terribles ravages.

Dans l'architecture, en dépit de fréquentes licences, l'effet fut bienfaisant. L'appareil en briques rouges et grises alternant avec la pierre bleue taillée, employé par l'architecte Cluysenaar dans les châteaux et stations du pays de Waes, donne naissance à des ensembles pittoresques plus ou moins directement inspirés de Vredeman de Vrise et des architectes du XVIe siècle. Henri Beyaert, après avoir concouru à mettre en honneur le Louis XVI à la Banque Nationale à Bruxelles, se fit couronner au concours ouvert par la ville pour la meilleure façade de ses nouveaux boulevards (1885). Ce fut en style de la Renaissance aussi que furent érigées, par le même architecte, la Banque Nationale d'Anvers (1875) et la gare de Tournai (1879).

Le succès retentissant de la façade de la *Belgique* à l'Exposition universelle de Paris, en 1878, œuvre d'Émile Janlet, vint donner une sanction éclatante à ce retour vers un système si favorable à l'emploi d'éléments pittoresques, chose envisagée jusqu'alors comme inconciliable avec le style en architecture.

A Anvers, où la Bourse du XVIe siècle avait été anéantie par les flammes, la nouvelle construction, œuvre de Jos. Schadde (1818-1894), avait, pour une bonne part, aidé à la rénovation.

Peu après, à Bruxelles, Jules Van Ysendyck, élève de Cluysenaar, prenait pour type de la maison communale d'Anderlecht les pittoresques constructions des villes hollandaises, demandant à la brique, à la pierre blanche des effets très heureux. Que cette adaptation d'éléments anciens dût être féconde en œuvres puissamment originales, il n'était sans doute pas permis de l'anticiper. On put néanmoins applaudir à cette remise en honneur des traditions trop longtemps sacrifiées à la glorification du style classique non seulement défiguré, mais appliqué sans discernement.

Dans le domaine pictural, le mouvement inauguré par Levs, poursuivi par ses anciens collaborateurs, Victor Lagye, Frans Vinck, Louis Hendricks, vint donner, en de certains milieux, presque la force d'un principe à la reprise des traditions du moyen âge. Sous une forme un peu modérée, c'était l'adaptation des vues de Guffens et Swerts. T.-J. Canneel, de Flandre; T. Lybaert, Gantois aussi, et son fréquent collaborateur, dont l'archaïsme va parfois jusqu'au fond d'or; les frères De Vriendt, Julien et Albert, d'origine gantoise aussi; M. Pierre Van der Ouderaa, J. Anthony, T. Cleynhens, de la même ville; Edmond Van Hove, de Bruges; W. Geets, de Malines, ont suivi le courant avec plus ou moins de succès. Interprétant la légende de l'histoire, ils se montrent surtout praticiens adroits. Leur préoccupation de la probité du costume et de l'accessoire n'est pas de nature à imprimer à leur conception une grande puissance expressive. Forcément un tel art ne peut subsister que d'emprunts. Geets s'est fait une spécialité des cartons de tapisseries de la fameuse maison Bracquenié, de Paris. Dans les locaux du Sénat, au Palais de la Nation, à l'Hôtel de ville de Bruxelles, on voit des tentures à personnages d'après les dessins de cet artiste. Les annales anversoises ont fourni à M. Van der Ouderaa l'occasion de peintures où le souci du détail, poussé à l'extrême, a toutefois laissé place dans les œuvres de format moyen, particulièrement à l'expression d'une personnalité nullement banale. La *Réconciliation judiciaire,* œuvre datée de 1879, au Musée d'Anvers; des peintures murales, exécutées en collaboration de Julien De Vriendt et de C. Ooms au Palais de Justice de la même ville, font valoir un praticien habile, peu enclin toutefois à la simplification, source première de la grandeur; défaut du reste inséparable du système personnifiant les artistes prénommés. Dans l'art comme dans le discours, trop dire nuit à l'éloquence.

Albert De Vriendt, souvent bien servi par le choix de ses sujets, s'est fait connaître, non seulement en Belgique mais à l'étranger, notamment en Allemagne, par des pages conçues un peu selon le système de Gallait, où semble percer aussi le souvenir de Leys. Différent, sous ce rapport, de son frère Julien, de nature plus rêveuse, il cherche l'éclat, prodigue les rouges, les riches tissus, les dorures. *Jacqueline de Bavière implorant la grâce de son époux,* au Musée de Liége; *Philippe le Beau armant son jeune fils chevalier de la Toison d'or* (1880); *Paul III devant le portrait de Luther,* au Musée d'Anvers (1883), comptent parmi ses meilleurs ouvrages. Un triptyque de la *Vierge de saint Luc,* à Notre-Dame d'Anvers, rivalise presque de finesse avec Memling.

Chargé par Bruges de décorer la grande salle de l'Hôtel de ville, le peintre y a retracé, d'un pinceau élégant mais avec une conviction médiocre, divers épisodes de l'histoire de la Flandre. Au moment de sa mort (1900), Albert De Vriendt était directeur de l'Académie d'Anvers, fonctions passées depuis à son frère Julien.

Celui-ci incline au mysticisme. Le *Cantique de Noël* (1894), une de ses œuvres principales, au Musée de Bruxelles, est conçu dans l'esprit de Van Uhde. Dans ses plus récents travaux, le directeur de l'Académie d'Anvers abandonne la peinture à l'huile pour l'encaustique. C'est presque un symbole.

*
* *

Aussi bien l'art anversois, à l'heure actuelle, n'a pas pour caractéristique la spontanéité. L'élan, la furia dont Verlat, même aux confins de la vieillesse, savait donner encore des preuves, a fait place à une atonie bizarre. On abusait des éclats, des ragoûts de couleur; on est tombé dans l'excès inverse; les palettes se décolorent. Le milieu ambiant aurait-il cessé d'inspirer les artistes? Peut-être

Anvers se transforme. C'est dans une ville de carton, édifiée à l'Exposition universelle de 1894, que pour un moment revient aux veux de la foule le vieil Anvers, celui de Leys, dans la physionomie duquel le maître trouva le secret des pages de si impressionnante poésie.

Et voyez la bizarrerie. Tandis que les courants orthodoxes de l'art à Anvers accusent avec netteté l'influence germanique, ce sera pour avoir triomphé d'elle que, après un séjour de plusieurs années en Allemagne, le peintre A. Struys connaîtra ses retentissants succès. En Alexandre Struys, l'Académie d'Anvers revendique avec fierté l'un de ses anciens élèves, la Belgique un des représentants les plus sérieux de son école.

Pourtant Struys garde les traces d'une éducation première faite en Hollande. Né en 1852, il se fit connaître de bonne heure. Sa notoriété ne date pourtant que de l'apparition du singulier tableau intitulé : *Le Testament,* exposé au Salon de Bruxelles en 1878. Le peintre y avait représenté deux jésuites au lit de mort d'un vieillard, guidant la main qui tracera sa signature au bas d'un acte en faveur de l'ordre. C'était saisissant. Il paraît néanmoins que, sur le vu de cette peinture, son auteur fut appelé professeur à Weimar, en qualité de successeur de Verlat. On voit de ses peintures à la Wartbourg. Revenu en Belgique, il lui fallut un certain temps pour retrouver les voies de la nature. Du moins eut-il le bon esprit de les chercher. Comment s'accomplit l'évolution ? Nous ne saurions le dire. Elle fut, du reste, assez lente. Le calme du séjour choisi par l'artiste y aida sans doute pour une bonne part. Malines vint lui offrir en abondance, avec le pittoresque des milieux, la simplicité des mœurs. En l'art de Struys l'intimité de Henri De Braekeleer se mélange d'une poésie faisant songer parfois à Israëls, d'une mélancolie particulière à De Groux.

Le *Gagne-Pain* (1887), au Musée d'Anvers; *Mort!*

l'*Enfant malade; Désespéré!* (1896), au Musée de Gand; la *Célèbre Dentellière malinoise;* la *Visite au malade* (1893), au Musée de Bruxelles, scènes dont les acteurs sont choisis dans les classes laborieuses et émeuvent par leur expression. Supérieures aux œuvres de De Groux sous le rapport de l'habileté technique, les peintures de Struys sont d'impression moins profonde. La recherche du vrai en atténue la poésie. Réaliste d'abord, le peintre n'adapte ni ses effets ni son style à la valeur des données. Ce que perçoit son œil, son pinceau excelle à le traduire. Vers ses pages, toujours précises et de facture aisée, on se dirige avec l'assurance d'une complète satisfaction, qu'on cherche le pittoresque ou le sentiment. C'est honnête et loyal comme un roman de Conscience.

Car, au fond, Struys n'est pas un méditatif. Il met une certaine coquetterie à n'avoir point d'atelier. Il transporte son chevalet dans les pittoresques intérieurs qu'il excelle à découvrir et peint debout. De là des perspectives parfois un peu faussées, mais non défavorables à l'effet voulu. Ces intérieurs resserrés donnent l'impression d'une vie où pénètre aussi peu de lumière que de joie. Tout cela, du reste, indiqué avec tact et mesure, avec goût, souvent produit un art de subtilité médiocre, mais où s'exprime une personnalité de trempe nullement ordinaire.

Chez Léon Frédéric, un Bruxellois sorti de l'atelier de Portaels, l'accent douloureux se tempère d'un rayon d'espérance. Frédéric tout au moins ne fuit pas la lumière. Au reste, n'est-ce point d'ordinaire dans les milieux urbains qu'il se met en quête d'inspirations. La vie rustique le charme et l'attire. Il lui doit des pages émouvantes. Moins que Struys rompu aux difficultés de la pratique, peu coloriste d'instinct, il triomphe surtout par l'expression. Dans la ligne, dans la tonalité même, c'est Millais à ses débuts, le Millais des illustrations de *Once Week*. Le peintre les connaît-il seulement? C'est douteux. L'histoire des arts,

comme celle de la science, offre de ces affinités mystérieuses.

Chez Frédéric, la subtilité des impressions, l'amour fervent du vrai s'accusent en des pages faisant songer aux gothiques. Mais en ceci, précisément, se révèle la haute personnalité du maître. Ainsi la *Légende de saint François* ne fait pas seulement songer à Giotto par un rapport naturel du sujet. L'âme de l'artiste semble à l'unisson de celle de l'extatique interprète de la légende du bienheureux. Il ne va pas se donner pour cela le facile plaisir de ressusciter le style du peintre d'Assise. La langue qu'il parle est sienne; elle est sincère. Frédéric confine au préraphaélisme. Le Qualliocento guide son esthétique et inspire ses effets. Nous apprenons sans surprise que, de bonne heure, il fut à Florence.

A l'encontre de Struys dont la tristesse est sans prise sur la facture toujours ample et souveraine, Frédéric ne sacrifie rien aux préférences du public frondeur des expositions. Il fut des premiers à remettre en honneur le triptyque, l'adaptant à des sujets purement modernes.

Le martyrologe d'une race presque éteinte, celle des *Marchands de craie* (1882), au Musée de Bruxelles; le triptyque du *Paysan mort* (1885); *Le Repas des funérailles,* scène de plein air (1885), au Musée de Gand; *La Frise des âges du paysan* (1887); *Le Peuple aussi verra le soleil* (1891); *La Vieille Servante* (1885); *Les Ages de l'ouvrier,* au Luxembourg; *Les Boechelles* (1888), au Musée d'Anvers, sont des pages de méditation profonde et de patiente élaboration; quelque chose comme la peinture d'Alphonse Le Gros.

Imbu de l'esprit des Florentins, Frédéric estime, avec Léon-Baptiste Albuté, que l'art consiste à traduire la nature et doit la rendre avec vérité. Ce qui ne l'empêche de remontrer la grâce. Les enfants ont le charme de

l'abandon de leur âge. Exemple : *Le Ruisseau,* presque exclusivement composé d'enfants.

Le paysage dans l'œuvre de Frédéric tient une place importante. Traité avec le scrupule des maîtres primitifs, il contribue tour à tour à accentuer l'impression des scènes évoquées par le peintre où, même sans l'adjonction de figures, déroulent de lointains horizons, des avant-plans valonnés sous des ciels d'un beau style. On peut voir au Musée de Bruxelles un *Clair de lune* datant de 1898, d'une poésie pénétrante en même temps d'exécution merveilleusement approfondie.

A la génération de Frédéric appartiennent quelques peintres marchant sinon dans la même voie, du moins très soucieux de l'expression par une forme châtiée. Gustave Vanaise, Gantois de naissance, en des genres divers, histoire, portrait, paysage, accessoires, a laissé des œuvres. *Saint Liévin en Flandre,* notamment, peinture datée de 1882, au Musée de Gand, où l'effet de plein air et la recherche du style évoquent le souvenir de Bastien Lepage. Plus tard, préoccupé de l'effet, de couleur, ses préférences iront à Vélasquez, voire à Jordaens, avec un succès parfois discutable. De vastes pages historiques au Musée de Gand, *Dieu le veut! Pierre l'Ermite prêchant la première croisade, Les Gantois avant la bataille de Roosebeke,* n'arrivèrent pas à remettre en faveur un genre que le peintre semble lui-même avoir abordé sans conviction, où, dans tous les cas, il a eu le tort de faire table rase du facteur essentiel de l'imagination. Vanaise, en revanche, a signé des portraits et des études de nu dont le brio contraste avec la complexion chétive de leur auteur. Enlevé jeune à ses pinceaux, il a laissé un œuvre considérable dont l'exposition posthume ne fut pas sans faire valoir des aptitudes nullement ordinaires.

A côté de Vanaise crut un moment se placer l'Anversois Jean Van Beers, dont les vastes sujets tirés de

l'histoire nationale contrastent par leur ampleur avec l'esprit et la facture de minutieuses petites pages ayant pour seul objet de complaire à un public mondain. On en vit la fleur à l'Exposition universelle de Paris en 1889. *Embarqués*, *La Sirène*, *Soir d'été*, deux fois surprenantes par leur petitesse d'exécution et de format à qui se souvenait des vastes et impressionnantes créations exposées à Anvers en 1876 : *Funérailles de Charles le Bon* (Musée d'Amsterdam), *Reconnaissance du peuple envers Jacques Van Artevelde* et de *Charles-Quint enfant* (galerie du comte de Flandre). Van Beers, depuis, a prodigué son adresse dans le rendu des robes et des chapeaux sortis de chez les meilleures faiseuses parisiennes. Le portrait de miss Worth, fille du grand couturier, faisait partie de son contingent à l'Exposition universelle. Il n'est que juste de porter à l'actif de l'artiste de remarquables petits portraits, ceux notamment du compositeur Benoît et d'Henri Rochefort, l'un et l'autre au Musée d'Anvers, et de Mme Sarah Bernhardt (1888), dans le rôle de la *Tosca,* au Musée de Bruxelles. Le peintre y rivalise de précision avec la photographie.

Pierre Verhaert est de la génération de Van Beers et comme lui Anversois. Lui a commencé par les petites scènes d'intérieur spirituellement touchées, d'observation très juste et d'effet lumineux. Presque sans transition, comme sans effort apparent, on l'a vu, depuis, aborder dans la porportion de la nature, des épisodes de la vie populaire, celle des riverains de l'Escaut, notamment le *Sceau du marin* (1888), au Musée d'Anvers, *Uylenspiegel chantant,* épisode du roman de De Coster, exposé en 1903, morceau de facture saine et précise, appartiennent bien par l'effet comme par le type à « la mère Flandre ».

Sous la signature Henri Luyten (1886), on peut voir au Musée d'Anvers une vaste toile représentant une séance du Cercle *Als ik kan,* d'un peintre âgé de 27 ans,

ensemble de portraits remarquables par l'agencement et la facture lumineuse et ferme, caractérise nettement la tendance à renouveler l'expression de la peinture de grand format au contact de la réalité. Elle s'accentue davantage encore dans l'immense toile du même artiste : *Struggle for life,* exposée en 1890, émouvant épisode de la vie des ouvriers mineurs, se mettant en grêve aux cris : *Du pain! Du pain!*

Ainsi donc s'est réalisée la prophétie formulée dès l'année 1867 touchant l'avenir de l'art belge. « Quelle aura été l'action du réalisme en Belgique », demandait dans son rapport sur l'Exposition universelle le brillant critique.

La réponse prévoit l'évolution dont il nous reste à constater les effets. « Il est venu sans violence », ainsi s'exprime-t-elle, « réagir contre deux conventions différentes : l'une qui datait de Gallait et qui avait introduit dans l'école un procédé de conventions traditionnel; l'autre qui date de Leys et qui substitue le type pittoresque des anciens maîtres au type individuel que chaque peintre doit former à nouveau d'après les éléments fournis par la nature. Dans cette double lutte, toute pacifique d'ailleurs, et trop pacifique peut-être, les réalistes belges ont réussi à mettre en évidence un principe important, *celui de l'expression par la couleur*. C'est une acquisition de plus dont l'école leur est redevable. Ils ont posé une affirmation *dont les jeunes peintres de Bruxelles et d'Anvers seront désormais forcés de leur tenir compte* (1). »

En est-ce une conséquence? Depuis un quart de siècle, le coloris va perdant sa franchise. Les effets crépusculaires semblent en honneur chez les Belges comme chez les Scandinaves. L'école du gris a trouvé des représentants

(1) Rapport du jury international du groupe I. Paris, 1868, p. 33.

jusque parmi les coloristes décédés. Luyten lui-même, dans des tableaux ultérieurs, comme au Musée d'Anvers, *Les Enfants de la mer*, œuvre d'ailleurs remarquable datée de 1898, et *Rêverie*, au Musée de Liége, noie ses figures dans une pénombre faisant songer à Israëls. Tendance analogue chez Charles Mertens, dont une scène zélandaise, effet de plein air, au Musée de Bruxelles, ne se dégage pas de la brume ; chez E. Larock, enlevé en 1901, après des débuts remarqués. Dans une œuvre impressionnante, *L'Idiot*, datée de 1892, au Musée d'Anvers, — il s'agit d'un malheureux poursuivi par d'impitoyables gamins ; — les contours sont noyés de vagues comme par une matinée d'automne. Recherche peut-être d'une harmonie factice.

Quoi qu'il en soit, le mouvement que nous venons d'indiquer a eu, pour l'école belge, l'indiscutable avantage de proportionner les forces de l'artiste à ses visées, de faire table rase d'entreprises ambitieuses conduisant à un échec inévitable.

Se dire aujourd'hui « peintre d'histoire », c'est prêter à rire. Comme au théâtre le drame, la peinture à sujets est chose du passé. Les genres eux-mêmes se confondent. Des paysagistes se révèlent à l'occasion peintres de figure accomplis, voire portraitistes de mérite ; la sculpture, parmi ses représentants, compte des peintres de valeur sérieuse.

Qu'il ait fallu au public un certain effort et quelque résignation pour s'accommoder d'un ordre de choses peu en rapport avec les longues habitudes, on le devine. Mais que naguère un Salon de peinture apporte à la curiosité des foules l'aliment attendu, les artistes eux-mêmes font preuve d'un moindre empressement à briguer les suffrages du public.

LES PEINTRES DE LA LUMIÈRE SANS PLUS.

Les séparistes. — Émile Claus. — Frans Courtens. — F. Van Leemputten. — Jacques Rosseels. — A.-J. Heymans. — Théodore Verstraeten. — Les isolés. — Lévêque. — Eugène Laermans. — J. Leempoels.

A défaut d'une « sécession », comme en Allemagne, on a vu se multiplier les expositions restreintes par invitations ou dues à l'initiative de Cercles ayant nom *L'Essor, Le Sillon, Les XX, Labeur, Pour l'Art, La Libre Esthétique,* à Bruxelles; à Anvers, *Les XIII, Als ik kan,* sans parler de l'exposition de certains artistes désireux de trouver le relief dans un isolement calculé et non toujours favorable.

Est-ce à dire que, dans la physionomie nouvelle, l'école belge n'ait connu que des succès de moindre aloi; que, moins que l'ancienne, la nouvelle génération n'ait fait preuve de vaillance? Erreur. Mais, contrariés dans le libre emploi de leurs facultés natives, on a vu les représentants de l'école belge triompher de haute lutte sur les plus vastes scènes, conquérir leur place dans les Musées européens. En est-il une preuve plus manifeste que l'exemple de Meunier?

Jugé avec une sévérité touchant à la malveillance, moins pour la faiblesse que pour la tendance de ses premières peintures, il a, sans dévier d'une ligne de ses convictions, vu ses principes consacrés par le suffrage des juges les plus sévères, comme par les témoignages officiels les plus avidement convoités.

M. Émile Claus, encore tour à tour peintre de figures, de portraits, d'animaux, de paysages, s'est révélé tout ensemble technicien accompli et traducteur ému des cam-

pagnes de la Flandre, au sein desquelles il a grandi et fixé sa résidence.

Le *Vieux Jardinier*, au Musée de Liége; les *Sarcleuses de lin,* au Musée d'Anvers, un des succès du Salon de Paris en 1888; les *Vaches traversant la Lys* (1899), au Musée de Bruxelles; le *Chemin ensoleillé,* ne sont pas seulement des œuvres de grand style, mais imprégnées de vie, de vérité et d'effet.

Claus, sans appartenir précisément au groupe des pointillistes, ne redoute point, pour rendre la vibration de l'atmosphère, d'adopter certains procédés qui leur sont propres. Tout cela, du reste, sans parti pris, avec un succès manifeste.

Un autre fils de la Flandre, Frans Courtens, de Termonde, né en 1854, a suivi des voies parallèles. Sans lui être indifférentes, les beautés naturelles de son pays lui inspirent une moindre prédilection que celles de la Hollande, non que son programme soit de faire revivre les maîtres du XVIIe siècle, à l'instar de certains peintres de genre. Sa facture est, au contraire, très libre; sa conception de l'effet, ample et lumineuse. Mais, incontestablement, les plages et les verdoyantes campagnes des environs d'Harlem lui procurent des sources d'inspiration exploitées souvent avec le plus rare bonheur.

Comptant les étapes par des succès, en quelque sorte, médaillé successivement à Amsterdam (1883), à Paris (1884), à Bruxelles (1884), à Munich (1888), à Berlin (1891), à Budapest (1894), à Dresde (1897), à Barcelone (1898), à Vienne (1899), il s'est vu, conjointement avec Alfred Stevens et Émile Wauters, attribuer le grand prix à l'Exposition universelle de 1889. Ses fameux confrères avaient pourtant mis en ligne quelques-unes de leurs pages les plus appréciées. Wauters avait là les portraits de Mme Somzée et de son jeune fils, du général et de la B^ne^ Goffinet, etc.

Parmi les toiles exposées par Courtens figurait la *Pluie d'or,* aujourd'hui au Musée de Budapest, avec la *Drève* (avenue) *ensoleillée,* du Musée de Bruxelles, page magistrale. Ce motif répété dans le *Soleil de septembre,* au Musée de Liége, dans le *Long Chemin,* au Musée d'Anvers, où le soleil perçant la voûte ombreuse des arbres séculaires vient par places rehausser de ces ors l'herbe des chemins, laisse rarement d'impressionner le spectateur.

Très varié dans le choix de ses sujets, Courtens aborde avec bonheur la figure, les animaux, la marine, les vues de ville, dans des proportions parfois inusitées plus encore au point de vue de l'impression que de la donnée même. La *Sortie de l'office,* au Musée de Bruxelles, œuvre vieille déjà de vingt ans, et qui fut à l'Exposition universelle de 1889, montre l'artiste en possession déjà d'une surprenante aptitude à rendre dans toute sa magie l'irradiation de la lumière.

Magicien, en effet, Courtens procède avec une surprenante adresse. Ses toiles, confuses de près, à quelque distance se précipitent et s'accentuent. De quelque façon qu'on apprécie la méthode, on ne peut nier que le peintre a très souvent des effets merveilleux. Aussi dut-il être pour Wauters le plus précieux des collaborateurs dans son *Panorama du Caire,* non peut-être sans bénéficier, en retour, d'un voisinage si propre à influer sur sa conception des effets.

Plus soucieux de précision, Van Leemputten n'est homme à laisser aucune part à l'imprévu dans l'aspect de ses toiles. Le *Dimanche des Rameaux* (1889) semble conçu pour donner au Musée de Bruxelles la réplique au *Retour de l'office,* de Courtens, d'autant que le proche voisinage accuse le rapport et accentue le contraste. Mais Van Leemputten, à aucun titre, n'appartient à la race des impressionnistes.

On peut dire de son art qu'il est vécu. Hommes et

choses sont tels, ne pourraient être différents, sous peine de cesser d'être conformes à la réalité un peu froide, un peu matérielle, si l'on veut, où se complaît le peintre. Par lui nous connaissons les Campinois, comme par Deffreger les Tyroliens, Wallensline ses cuirassiers. Dans son œuvre, on peut étudier la physionomie placide, la vie terne de ces enfants de la bruyère parmi lesquels Meunier choisit les héros de sa *Guerre des paysans.*

En fait, une part assez sérieuse revient, comme on l'a vu, à l'influence de la Campine limbourgeoise et anversoise dans l'évolution du paysage en Belgique. Point d'impressionniste qui, à quelque moment, n'y ait transporté son chevalet. Quoi de plus propre, au reste, à réagir contre le paysage de convention, le paysage compliqué, si l'on veut, que la simplicité, l'austérité même de ces plaines où l'harmonie de l'effet se joint à la grandeur de la ligne? Les amoureux du gris, du contour apaisé, comme Jacques Rousseels, le doyen des paysagistes belges, longtemps directeur de l'Académie de Termonde et le premier maître de Courtens; Isidore Meyers; A.-J. Heymans, le Corot belge; Édouard Huberti, né en 1818 et très tardivement venu parmi les peintres; Alphonse Asselbergs, bien d'autres encore, ont certainement recueilli dans les dunes de la Campine des motifs dont la simplicité et la pâleur ressemblaient à un défi au temps où, dans le paysage comme ailleurs, régnait la fantaisie du romantisme. Un peu délaissée depuis la vogue des sous-bois, la Campine a, depuis Meunier, fourni le thème de maint tableau de genre émouvant.

Théodore Verstraeten est l'auteur de pages dont la justesse d'impression se rehausse d'une facture absolument remarquable.

Le Musée d'Anvers possède de ce peintre la *Veillée du mort,* œuvre d'un sentiment profond, traduit par des moyens extrêmement simples.

Vers une chaumière isolée, dont les volets mi-clos laissent filtrer un mince filet de lumière, se dirigent, un à un, recueillis et courbés, les amis du défunt.

Au Musée de Bruxelles, *Après l'enterrement* nous met en présence non d'une fête comme dans le tableau de Vautier, mais d'un vieillard brisé par la douleur, s'éloignant, au bras d'un ami, de la fosse où vient de descendre un être, l'espoir de ses vieux ans.

Ces pages voilées de tristesse jusque dans la couleur, impressionnent plus vivement à la pensée que l'artiste ravi à ses pinceaux dans la pleine vigueur de l'âge, languit dans l'inconscience.

Un des fondateurs des XX à Bruxelles, de la Société nationale du Champ-de-Mars à Paris, Verstraeten, outre des paysages qui lui méritèrent la médaille d'or à l'Exposition universelle de 1889, a magistralement interprété les effets de la mer agitée, non moins puissamment rendu les ciels où passent, en tourbillon, les nuages emportés par la tempête. Au total, personnalité de trempe peu ordinaire.

De Moll, dans la Campine anversoise, Jacob Smits a daté des pages d'un coloris dont la puissance n'est pas sans traduire l'origine hollandaise de son auteur. Parfois un peu flottants en ce qui concerne la forme, ces morceaux, fréquemment sur fond d'or, d'effet nécessairement un peu factice, sont néanmoins de ceux où s'exprime une âme de poète. Déjà les collections belges ont recueilli des œuvres de Smits, d'un style à part, d'un coloris poussé au noir, dont, aussi bien en Belgique qu'à l'étranger, plus d'un artiste a cru pouvoir reprendre l'effet et le style. Le portrait intitulé : *Le Père du condamné*, au Musée de Bruxelles, fait songer à Lembach.

En Belgique plus fréquemment qu'ailleurs, l'artiste se recrute dans les rangs populaires. Le jeune homme, livré de bonne heure à lui-même, va, comme d'instinct, vers la

carrière que lui trace la vocation, stimulé peut-être par les incertitudes du lendemain.

Peut-être en se désintéressant de la culture des arts, le fils de famille obéit-il au préjugé qui, jusque fort avant dans le XVIIIe siècle, confondit les artistes avec les ouvriers. C'est chose exceptionnelle, dans tous les cas, de voir un jeune homme de la bourgeoisie s'occuper d'art autrement qu'en dilettante.

Démentant la règle, le représentant d'une des grandes familles belges, le comte Jacques de Lalaing, par le ciseau comme par le pinceau, a rehaussé l'éclat du nom qu'il porte. Fidèle à ses maîtres Portaels et Cluysenaar, c'est au grand style qu'il a voué ses préférences. Voyant grandement, il traduit de même. C'est la note caractéristique de son art. On peut, sous ce rapport, le comparer à Meunier. Chez l'un comme chez l'autre, sous le peintre se devine le statuaire.

Le *Chasseur primitif,* vaste toile datée de 1885, au Musée de Bruxelles, impressionne par la grandeur du style. Au fond de sa retraite, l'homme préhistorique, à l'aide d'une branche d'arbre, se façonne un arc rudimentaire. Autour de lui se vautrent, en des attitudes superbes, des molosses au profil assyrien, au pelage fauve, gigantesques comme leur maître. Avec le style en plus, c'est comme un rêve de Wiertz réalisé.

Indifférent aux attraits du coloris, de Lalaing, comme portraitiste même, empreint ses œuvres d'une sobriété où s'affirme le sculpteur.

Né et élevé en Angleterre, il n'est pas sans trahir quelque peu l'influence des Leighton et des Watts, surtout perceptible dans la décoration murale de l'escalier d'honneur de l'Hôtel de ville de Bruxelles.

En un rêve hardi, l'artiste fait du beffroi communal le symbole et la sauvegarde de la liberté des citoyens. Planant au-dessus de la flèche où s'étagent les défenseurs de

la cité, l'archange saint Michel la couvre de ses ailes protectrices. Dans la voûte de l'escalier d'honneur, cette peinture est de caractère très impressionnant.

Voici donc, exemple rare dans l'école belge, une personnalité artistique grandie dans l'indépendance que donnent le rang et la fortune, échappant aux influences qui, le plus souvent, règlent le sort des artistes. Comme peintre, de Lalaing provoque peu la comparaison. Sa touche est sans saveur; en revanche il échappe à la banalité et, par la sobriété des moyens, fait valoir un sens remarquable de la grandeur pittoresque. Le Musée de Gand possède une de ses premières peintures. Elle porte la date de 1883. Un vieux commandant de lanciers chevauche entre les groupes et les têtes de deux pelotons de cavaliers. Le personnage, drapé dans son manteau, a quelque chose du profil de l'empereur romain.

Moins que Jacques de Lalaing, Fernand Khnopff, Flamand de race, en dépit d'un nom tudesque, accuse son origine. Homme du monde et lettré, ses préférences vont aux stylistes anglais, Burne Jones et Leighton. Dans le milieu belge, où règne l'amour des pâtes onctueuses, c'est chose pour le moins imprévue qu'un art exclusivement fait de formules exotiques « prêt à s'évanouir », disait Lafenestre dans son rapport sur l'Exposition universelle de 1889.

Le modèle féminin aux cheveux d'or, aux yeux verts, par le type comme par l'attitude et le geste, offre quelque chose de sibyllin, s'accommodant le mieux du monde avec l'esthétique de ce peintre raffiné. L'œuvre intitulée : *Une Splainge,* laquelle faisait partie de l'envoi de son auteur à l'Exposition universelle de 1889, après avoir figuré à l'*Essor* en 1871, caractérisait au mieux cette tendance.

Khnopff fut des fidèles de la Rose-Croix. Ses personnages, jamais de grandeur naturelle, rarement du sexe

masculin, plus ordinairement en dessin qu'en peinture, consistent en portraits, en fantaisies un peu énigmatiques, à la façon de Gustave Moreau, en paysages décolorés, du reste, empreints d'un grand charme.

Par l'allure comme par l'intention, cet art mondain, ultra-select, échappe à la compréhension du grand nombre. Sous des titres anglais peu explicites, tel *Memories*, une œuvre de Khnopff, de dimensions inusitées (largeur 2 mètres), figure au Musée de Bruxelles. Il s'agit, dans ce pastel, d'une simple partie de *lawn-tennis*.

Khnopff fut de l'*Essor* et des *XX*. Il n'a pas laissé d'agir sur un groupe de jeunes gens férus de symbolisme. Eux pas plus que lui, du reste, ne sont exempts de maniérisme. Secondairement préoccupés du coloris, leurs préférences oscillent entre Puvis de Chavanne et Boecklin.

Par l'*Essor*, comme Khnopff, Jean Delville, né à Louvain en 1867, ancien élève de l'Académie de Bruxelles, s'est d'abord signalé. Les doctrines de Joséphin Peladan, dont il a même exécuté le portrait, ont eu leur large part dans la direction d'un talent où se mêle autant de philosophie que d'art. Techniquement, Delville est loin de Frédéric. L'immatérialité dont il se fait l'apôtre, est peu faite pour renouveler l'idéal d'une école héréditairement préoccupée du pittoresque, de la richesse des colorations, de la pâte savoureuse. Dans son programme tout ceci disparaît, jusques et y compris la couleur à l'huile remplacée par la couleur au blanc d'œuf.

Surtout préoccupé d'eurythmie, encore que sa ligne ne suit pas d'impeccable correction, ses œuvres, pâles et de pénible facture, ont la physionomie de mosaïques romaines. Ainsi apparurent, en 1899, l'*Académie de Platon;* en 1900, l'*Amour des âmes,* qu'on vit à l'Exposition universelle, et dont la ligne, gracieusement ondoyante, était d'un charme incontestable; enfin l'*Homme-Dieu* (1903), carton en grisaille, vision d'êtres nus et décharnés précipités en un flot

tumultueux, que l'auteur rêve de placer « en une dimension double dans un palais de justice, une basilique ou tout autre lieu ayant une destination hautement sociale ».

Ce défaut d'être très caractéristique d'un pays, cet art peint assez nettement une époque saturée de théories en proie au pessimisme et dont les allégories compliquées semblent d'autant plus profondes qu'elles défient l'analyse.

La fondation, en 1871, par l'avoué Godecharle, fils du sculpteur de ce nom, de bourses de voyage attribuées aux jeunes Belges pris entre les exposants au Salon de Bruxelles, ne fait pas toujours la tâche facile aux membres du jury. Se méprenant sur le rôle de la peinture, les aspirants au prix, d'ailleurs fort ambitionnable, font à la justesse de l'effet, comme à la précision de la forme, une part secondaire. Ils ont pour principal souci de donner un corps à des rêves où se mêle le souvenir d'auteurs du « dernier bateau », aussi bien dans le domaine de la poésie que dans celui de la musique : Villiers de l'Isle-Adam et Wagner.

« L'art commence où finit la nature. » Cet aphorisme wagnérien figure en tête du manifeste du « Cercle d'art idéaliste », fondé par Delville, et dont la première exposition — le premier geste — eut lieu à Bruxelles en janvier 1896. En vertu du programme, sont exclues de l'exposition : la peinture d'histoire, — à moins qu'elle ne soit synthétique, — la peinture militaire, toute représentation de la vie contemporaine, etc. Quelques artistes français se joignirent à leurs confrères belges pour réaliser cet idéal. Aux côtés de Delville figurèrent Léon Frédéric, Aug. Lévêque, Gust.-Max Stevens, Edouard Van Offel, le délicat illustrateur anversois, Xavier Mellery, Constant Montald, Arth. Cracco, Émile Motte, Victor Rousseau, statuaire, et d'autres moins connus.

C'était, sur une terre nouvelle, la réalisation du pro-

gramme de Sar Peladan, d'ailleurs rappelé dans l'avis préliminaire du catalogue.

« Honnête visiteur, toi qui entres avec cette question à l'esprit : En quoi ce Salon diffère-t-il des autres? Promène ton regard et constate d'abord l'absence de vulgarité. Ce Salon ne continue pas la rue ni la campagne, et tu ne connais pas les ciels et tu ignores ces visages. Les hommes que tu vois sont des héros, des aérophantes, des demi-dieux, les femmes des fées, les princesses des saintes... Comme tu as plus de lecture que de voyage sans doute, tu te souviens qu'on recommande à l'artiste d'incarner l'âme de son lieu et de sa race, et cette parole t'a satisfait.

» Apprends, au contraire, que l'estampille du terroir est une sorte d'atroce péché originel dans l'œuvre d'art et que l'artiste doit être le sans-patrie, puisqu'il possède un moyen de s'exprimer qui ne connaît pas de frontière : la forme humaine. »

Dans la forme adoptée par Delville, plus d'un rapport avec l'école anglaise serait à signaler. On s'étonna peu, il y a quelques années, de voir le jeune peintre, revenu d'un séjour en Italie comme lauréat du concours de Rome, appelé à diriger un cours de peinture à l'École des beaux-arts de Glasgow. Le troisième « geste » du Cercle d'art idéaliste s'accomplit en 1898. Il n'a été suivi d'aucun autre. Delville, dans la préface très joliment rédigée du catalogue, se plaint amèrement du public, de la presse et des artistes idéalistes eux-mêmes.

Plusieurs, en fait, moins exclusifs, ou moins convaincus que leur porte-bannière, ont tempéré son rigorisme d'une vision des choses plus conforme à l'expression de leur individualité. Dans cette voie nouvelle, Auguste Lévêque, ancien élève de l'atelier Portaels, lauréat du concours Godecharle en 1890, s'est signalé comme un styliste remarquable. Le *Combat de Centaures,* au Musée de Liége,

le *Triomphe de la mort,* œuvres datées, l'une et l'autre, de 1900, accusent un tempérament de trempe supérieure. M. Lévêque s'est fait connaître depuis comme sculpteur.

Parmi les peintres apparus dans la dernière décade du XIXe siècle, le plus original est, sans conteste, Eugène Laermans. Né en 1864, à l'extrême limite de l'agglomération bruxelloise, à Molenbeek-Saint-Jean, élève de l'école de dessin locale, il a ensuite passé par l'atelier Portaels. Atteint de surdité, il possède, en retour, une subtilité de vision remarquable. Ses tableaux de la vie populaire confinent à ceux de De Groux par le sujet, quelque peu aussi par la ligne. Remarquables par l'expression surtout, ils ne manquent pas de grandeur. Le pessimisme de Laermans s'épanche en des scènes d'observation juste mais peu flatteuses pour ses modèles. Les fonds, vastes campagnes découvertes, sous des ciels tourmentés, contribuent à mettre en relief la silhouette impressionnante des figures. Dans l'effet, comme dans la ligne, le souvenir du vieux Breughel est assez apparent.

Le *Chemin du repos* (1898); le *Soir* (1892), au Musée de Bruxelles, où pesamment et comme hébétés par le labeur quotidien les bûcherons regagnent leur lointaine demeure; l'*Ivrogne,* l'*Aveugle,* vues à l'Exposition universelle de 1900; l'*Enterrement au village;* les *Inconsolés;* les *Émigrants,* vaste triptyque au Musée d'Anvers, tout cela, en dépit d'une facture un peu gauche, retient et fait penser.

Laermans est coloriste plutôt que virtuose. Ses teintes heurtées, mises à plat, ne manquent pas de richesse. La réputation du jeune artiste n'a point tardé à s'étendre hors des limites du sol natal.

Déjà le Luxembourg et la Galerie de Dresde possèdent de ses œuvres. Il y a là, en fait, une expression de personnalité intéressante. Plus soucieux de correction, d'ailleurs moins spontané, Jef Leempoels a, plus d'une fois,

rencontré le succès par une certaine ingéniosité de recherche.

On a vu de lui des figures étranges, d'expression parfois un peu chargée, néanmoins d'observation consciencieuse. Sous le titre : *L'Amitié*, le scrupuleux artiste rapproche deux vieillards, deux frères peut-être, dont les mains unies, le loyal et sincère regard surtout, affirment la cordiale entente. Le peintre lui-même en paraît avoir voulu porter témoignage par l'inflexible conscience de son travail.

Mais, il faut le dire, Leempoels fait preuve de moins de tempérament que de culture. Sa touche précieuse, sa ligne non exempte de froideur et presque autant la nature de ses conceptions le rattachent plutôt aux hommes du passé qu'à ceux du présent.

LES INDÉPENDANTS.

James Ensor. — Théo. Van Rysselberg. — Alb. Baertsoen. — Gust. Den Duyts. — Buysse. — Willaert. — A. Toefaert. — J. Horenbaut — Alf. Bastien. — Maurice Wagemans. — Victor Gilsoul.

Non que la Belgique soit au nombre des pays où s'est affirmé avec le plus d'énergie le mouvement qui, dans la peinture, a si profondément transformé la scission des classes, fait surgir des procédés nouveaux pour les rendre, l'*impressionnisme,* à la façon de Vincent Van Gogh ou de Breitner, par exemple, a trouvé de très rares adeptes. Le plus extrême, James Ensor, né à Ostende en 1860, élève de l'Académie de Bruxelles, fait parfois songer à Manet, parfois aussi à Odilon Redon. On peut tenir pour la meilleure de ses œuvres une figure en pied de jeune garçon, *Le Lampiste,* peint dans une gamme grise et adroitement enlevée à grands coups de couteau à palette. Cette figure, datée de 1889, parut cependant au Salon des *XX* en 1884, où figura aussi la *Coloriste,* assez élégante figure de femme revue en 1900 dans le compartiment belge à Paris. Ensor ne redoute point le grotesque, des *Masques,* des *Pochards,* tout cela, du reste, de précision médiocre. Pourtant, chose curieuse, on a vu de lui des croquis excellents; des eaux fortes, des paysages, notamment, tracées d'une pointe légère et spirituelle.

Chez Henri Evenepoel (1892-1899) le souvenir de Manet s'accuse avec une netteté plus absolue. De Bruxelles, où il étudia sous Blanc Garin, peintre français issu de l'atelier de Portaels, le jeune Belge ne tarda point à prendre son vol vers Paris, où bientôt des sujets empruntés au mouvement des rues attestèrent une vivacité d'humeur remarquable. Servi à souhait par une pénétrante

justesse de vision. En somme, l'art parisien faisait une précieuse recrue. Durant sept années de séjour sur les rives de la Seine, de 1892 à 1899, Evenepoel signa des toiles louées à bon droit par la critique : *Le Café d'Harcourt au Quartier latin*, *La Fête des Invalides* sont des morceaux où non seulement l'étude des physionomies, mais la justesse des effets sont servis au mieux par l'aptitude du faire. C'est Manet doublé de Raffaëli. La grande et hautaine figure *Iturino à la cape flottante*, *l'Espagnol à Paris* (Musée de Gand), le portrait du peintre Milcendeau, tout en rouge (Musée de Bruxelles), le délicieux portrait de fillette que nous reproduisons, œuvre datée de 1899, à la veille même de la mort du jeune artiste, légitimant à tous égards des espérances que devait si brusquement anéantir une fin prématurée. Le nom d'Evenepoel, nous le croyons, échappera à l'oubli.

L'injustice du sort a brusquement enlevé à notre admiration, l'hiver dernier, le jeune peintre Henri Evenepoel. Il faut, hélas! se résoudre à ce que la mort revête d'un caractère définitif des œuvres qui n'auraient été que d'admirables promesses, si Evenepoel avait accompli jusqu'au bout la carrière de grand artiste qui devait être la sienne. Mais, même comme définition, ses œuvres s'imposent, belles de vie et de mouvement, pleines de cette animation qui, par une ironie navrante, se dégage surtout du *Dimanche au Bois de Boulogne,* l'œuvre dernière et inachevée. Dans la bousculade bavarde de petits bourgeois, de soldats et d'ouvriers, les vides se sentent, laissant trop d'importance à la couleur de la terre et au vert des jeunes feuilles : des enfants devaient y prendre place complétant l'équilibre des valeurs et des masses. Là comme dans le *Café d'Harcourt au Quartier latin* et la *Fête des Invalides* où se trouvent également de nombreux personnages, les clairs, les étoffes, le sol, la verdure sont traités avec une certitude spontanée qui en fait palper les matières différentes.

A côté se dresse l'*Espagnol à Paris,* portrait du peintre Iturino, le jeune homme au visage triste, à la barbe noire, apparaît seul, très grand et d'attitude simple dans un paysage montmartrin dont le Moulin-Rouge fait le fond : noir et gris, havane et rouge. Encore une fois, le nom de Manet vient aux lèvres et non, comme on l'a trop écrit, celui de Raffaëlli : toute parenté avec le dessin papillotant de ce dernier se devine devant ce portrait sobre et forme le plus complet des Evenepoel exposé ici, et dont le *Trottoir* et le portrait du peintre Baignères complètent la liste. Ce portrait se trouve au Musée du Luxembourg à Paris.

L'impressionnisme a fait encore un adepte en la personne de M. Théo. Van Rysselberg, né à Gand en 1862. Sous la forme de la décomposition des tons en nuances infinies, ceux qui connurent M. Van Rysselberg avant sa conversion au pointillisme, sont d'avis que son art n'y a point gagné en effet, ni fort heureusement perdu en style. Aucun genre, moins que la figure, — il s'agit en l'espèce d'un portraitiste, — ne s'accommode de la recherche de procédés nouveaux de quelque nom qu'on les appelle. La somme des difficultés à vaincre dans le seul domaine de la technique suffit à l'effort de l'artiste ordinaire. On peut peindre autrement que Stevens, on ne peindra pas mieux; à la touche brillante et libre de Wauters, dans le portrait, ne se substituera pas avec avantage le système de points multicolores juxtaposés, si curieuse qu'en puisse être l'opération à distance.

Aussi bien, la préoccupation du sujet écartée, la grandeur par la forme, l'effet dramatique cessant de préoccuper l'artiste, ses préférences iront forcément aux effets de la couleur, aux « symphonies » mises en honneur par Whistler. De là, en très grande partie, la vogue du paysage, de la marine, de la nature morte, genres où la justesse de vision se combine avec l'adroite facture pour

assurer le succès de l'œuvre d'art. Dans les limites de ce programme, quantité de représentants de l'école belge font preuve d'une véritable maîtrise. On peut citer en première ligne M. Alf. Verhaeren, peintre d'intérieurs pittoresques et de natures mortes; Mlle De Bièvre et Alice Ronner peignant les fleurs avec une énergie toute masculine; MM. Frans Hens et Lemayeur, peintres de marines remarquables.

De réputation consacrée, M. Victor Gilsoul revendique toujours sa place parmi les jeunes; avec eux, il a fait campagne, connu ses premiers succès bientôt suivis d'éclatantes victoires. Agé de 37 ans aujourd'hui, Gilsoul a travaillé sous Artan et sous Courtens, s'imprégnant du style de l'un et de l'autre. Surtout ingénieux dans le choix des motifs, passé maître en l'art de varier les effets, il a pu accomplir cet exploit de juxtaposer jusqu'à trente œuvres, sans un instant paraître monotone ou lasser l'attention. Ce fut au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles en 1900.

Gilsoul n'est pas seulement un technicien supérieur. Sa curiosité, toujours en éveil, lui permet d'aborder avec succès des effets parfois ingrats, de réaliser des programmes où courrait grand risque de se perdre un moindre virtuose.

A l'exposition prérappelée parut l'admirable page inspirée au peintre par un site du littoral, non loin de Nieuport, la résidence du peintre. Les grands arbres couchés sous l'effort des vents du large font deviner le voisinage de la mer, les avant-plans mouvementés soutiennent l'effet d'ensemble de cette page puissante, une des plus belles réalisations du paysage contemporain [1]. De même au Salon de 1903, le *Tournant du canal de*

---

[1] Cette œuvre appartient aujourd'hui à Léopold II, roi des Belges.

Bruges fut, pour l'artiste, l'occasion d'un nouveau et légitime succès.

Plus encore que les autres genres, le paysage réclame le mépris des systèmes. Toute formule y est destructive de l'impression de sincérité, source première de son charme. On n'est paysagiste, au sens vrai du mot, qu'à la condition de faire partager à autrui les sensations de sa propre âme ; Gilsoul a, dans une mesure remarquable, satisfait à cette exigence. Tour à tour en Hollande et en Belgique, dans les terres basses ou sur les points accidentés, jusqu'au sein des villes, à l'instar de Courtens, il a trouvé l'occasion d'effets plus ou moins graves, toujours marqués au coin d'une conception de la grandeur pittoresque remarquable.

De l'étranger comme de son propre pays lui sont venus les suffrages. Le Musée du Luxembourg, d'importantes collections princières de l'Allemagne ont ouvert leurs portes à ses œuvres ; le roi des Belges l'a chargé de la décoration de son bateau de plaisance ; la ville de Bruxelles, de conserver par le pinceau les aspects du canal de Willebroeck, disparu dans les travaux de creusement du port. Pour la Belgique, l'art de Gilsoul peut être envisagé comme d'expression nationale. Le pays n'a pas d'interprète plus sincère, plus éloigné du convenu, plus soucieux d'être vrai ni plus heureux souvent dans l'accomplissement de sa tâche.

Elle serait longue la liste des peintres en l'œuvre desquels se font jour, avec bonheur, des aspirations similaires. A les vouloir citer tous, nous nous exposerions à en omettre. Sur la grève, commandant les bois ; dans les landes de la Campine ou dans les verdoyantes prairies arrosées par l'Escaut ; dans les sites sauvages de l'Ardenne, comme dans le pittoresque milieu des villes à l'écart, on le voit, en quête d'impression, trouver dans le milieu natal l'occasion de pages souvent émues, de charme pénétrant. Car ils ont appris à voir.

Tel M. Alfred Delaunois, dont les intérieurs d'églises et les galeries de cloîtres sont de pénétrantes poésies. On peut, sans encourir le reproche d'exagération, attribuer à l'influence de M. Meunier, dont M. Delaunois fut l'élève à Louvain, la grandeur de vision et la gravité de style de ces remarquables ensembles.

Créateur d'un genre, aussi chef d'école, ou peut s'en faut, M. Henri Cassiers a en quelque sorte découvert la Hollande, son champ d'exploration préféré. Si, par sa légèreté de pinceau, l'aquarelliste paraît mieux s'adapter à sa prestesse, ce peintre d'instinct est un des dessinateurs les plus précis, les plus fins, les plus élégants qui soient. Ses motifs, recueillis le long des canaux urbains, comme au bord du Zuyderzée, auront valu à la Hollande un nombre invraisemblable de touristes professionnels, amateurs de tous pays, que M. Cassiers attire et désespère par l'élégance de ses silhouettes et le charme de ses tonalités.

Si parfois la figure ou quelque intérieur tente leur pinceau, l'intérêt de l'individu ou du motif tiendra, dans leurs préoccupations, une place moindre que l'expression juste des effets d'ombre et de lumière.

Impressionnistes au sens vrai du mot, ils aiment à promener leur rêverie dans les endroits abandonnés; béguinages aux rues tranquilles, centres urbains où, semble-t-il, la vie s'arrête.

« Il neige beaucoup dans les tableaux belges », disait la critique française il y a cinquante ans déjà.

Aux effets crépusculaires, très en faveur auprès des peintres de figures, s'ajoute souvent, pour les paysagistes comme pour les peintres d'intérieurs de ville, la neige estompant les contours. Sans constituer une caractéristique, on peut dire que ce genre d'aspect trouve, parmi les Gantois, des représentants particulièrement distingués.

Gand, ville universitaire, centre intellectuel considérable, occupe en outre, comme centre artistique, une place

importante. On dirait que, attachés davantage à leur vieille cité à mesure qu'elle va s'émiettant, ses peintres, non sans tristesse, s'attachent à en perpétuer les aspects pittoresques : canaux qui, peu à peu, se comblent; vénérables constructions qui se rajeunissent; milieux agrestes lentement transformés par la construction.

Après Gustave Den Duyts (1850-1897), dont la mélancolie aimait à s'épancher en des scènes automnales, en effets du soir souvent poétiques, voici Alb. Baertsoen, vouant ses préférences au calme reposant des petites cités du littoral flamand, à la nappe placide des canaux réfléchissant le pied noirci des vieilles constructions, ou encore les bateaux d'intérieur enfouis sous la neige.

On retrouve, avec une autorité moindre, mais avec une émotion également sincère, les mêmes accents chez MM. G. Buysse, F. Willaert, Carolus Trémerie, Alb. Toefaert, J. Horenbaut et d'autres plus récemment venus.

Ajoutons que la perception juste des effets, une main experte à les traduire, sont monnaie courante dans les groupes de constitution récente. Une part plus large attribuée à l'instinct, dans l'éducation de l'artiste, a permis à mainte personnalité de valeur de se faire jour.

Par le fait même, le programme des expositions s'est élargi et comme refondu. La signification des œuvres s'est, à ce point, renouvelée que le visiteur, le critique y vont à la découverte, si pas de noms totalement nouveaux, — les débuts se font invariablement dans les cercles, — tout au moins d'impressions nouvelles.

Si des jeunes gens, préoccupés du « pas encore vu », se drapent dans leur inexpérience, les dernières années ont néanmoins vu se produire des talents vigoureux, de franches originalités. Déjà les collections publiques ont ouvert leurs portes aux œuvres d'Alfred Bastien et de Maurice Wagemans, dont les débuts, au *Sillon,* ne remontent pas à dix ans. On n'a pas oublié l'originale figure du sculpteur-

nain Kerfyzer, par Bastien, faisant, par le type et la manière aussi, songer à Ribera, tandis que le *Vieux Radar*, de Wagemans, daté de 1898, évoque le souvenir de Vélasquez.

Le Musée de Gand n'a pas hésité à faire l'acquisition de la toile d'un artiste de 21 ans à peine; l'État lui-même, en 1903, a donné place au *Violoniste* dans les galeries du Musée moderne. Bastien et Wagemans, liés d'une étroite amitié, en ont voulu laisser pour témoignage un portrait collectif où, réciproquement, les deux jeunes gens ont retracé leur image. Sans oublier par l'unité, chose naturelle, ce morceau d'une fantaisie un peu « nouveau jeu », enlevé avec brio, fut très remarqué. Paysagistes aussi, MM. Bastien et Wagemans ont participé à l'exposition de la Société nationale française en 1904, le premier, avec le *Fardier embourbé,* le second, avec le *Fond-des-Vaux,* pages de très grand style.

L'avenir de l'école flamande, dans les voies qu'elle suit, est, pour le moment, assez vaguement indiqué. Il semble qu'elle ait tout dit. On se demande si la poursuite d'une vérité, fatalement bornée à n'être qu'un moyen, sera la source d'un progrès indéfini. Tant vaut l'ouvrier, tant vaut l'œuvre, sans doute. La poursuite du nouveau quand même, à tout prix, n'est pas de nature à faire surgir de bien puissantes individualités. Pour le présent, bornons-nous à enregistrer la part chaque jour plus large, plus légitime, faite à la nature dans les préoccupations de l'artiste. Nous avons pu constater déjà les bienfaisants effets de l'évolution. Ses conséquences ultérieures sont le secret de l'avenir.

LA SCULPTURE.

Antoine Sopers. — Félix Bouré. — Paul De Vigne. — Léon Mignon. — Guillaume de Groot. — Ch. Van der Stappen. — Julien Dillens. — Constantin Meunier. — Jacques de Lalaing. — Thomas Vinçotte. — Jef Lambeaux. — Isidore de Rudder. — Charles Samuel. — Paul Dubois. — Victor Rousseau. — Godefroid De Vreese. — LA NOUVELLE GÉNÉRATION : Guillaume Charlier. — Pierre Braecke. — Jules Lagae. — Jules Van Biesbroeck. — Jules Gaspard. — Georges Minne [1].

La statuaire belge a illuminé de sa splendeur la fin du XIXe siècle. Non seulement elle compte des représentants parmi les maîtres proclamés : son rôle apparaît d'autant plus considérable que d'elle va naître, mieux que l'art d'une période ou l'art d'un peuple, un art d'expression universelle.

A l'origine d'une évolution de cette importance à peine prévue il y a si peu de temps encore, se place en première ligne la peinture. Récuser le mouvement qui, chaque jour, avec une force nouvelle, consacrait l'alliance féconde de l'art avec la vérité, n'était pas seulement contraire à toute logique, c'était aussi renoncer à l'une des plus essentielles prérogatives de l'artiste. Le revirement se fit attendre. Pourtant il s'accomplit et vit alors cette chose singulière : la sculpture, après avoir tenu sa sœur en tutelle, venir, par un juste retour des choses, puiser à ses enseignements.

En fait, l'exemple était parti de France. Sans oublier

---

[1] Ce chapitre ne saurait être qu'un aperçu. Pour se renseigner d'une manière complète sur l'évolution de la sculpture, consulter l'excellent travail de M. OLIVIER-GEORGES DESTRÉE : *The renaissance of sculpture in Belgium*. Londres, 1895. Aussi l'album de M. EGON HESSLING : *La sculpture belge contemporaine*. Berlin et New-York, 1903. Aussi les *Artistes belges contemporains*, de M. E.-L. DE TAEYE.

les leçons données par Rude, Cavelier, Préault, Barge, que de fois n'a-t-on signalé l'action de Millet sur la statuaire moderne ?

En Meunier, dès l'origine, le sculpteur régit le peintre. Celui-ci à son tour régira le sculpteur.

Pourtant, si hantée que doive être l'autorité du fameux statuaire, ce n'est point par lui que débute le mouvement fait pour mériter un jour à son pays les suffrages de l'Europe et cette appréciation flatteuse d'un juge éminent : « Pour les Belges se réalise aujourd'hui avec le plus de puissance l'idéal de la sculpture moderne [1] ».

Dès l'année 1855, nous avons vu le *Nègre après la bastonnade,* de Victor Van Hove, valoir à son auteur la première médaille à l'Exposition universelle. A tout le moins c'était un symptôme. A Bruxelles, l'Académie des beaux-arts, dirigée à partir de 1863 par un statuaire notable, Eugène Simonis, allait devenir une pépinière de jeunes et vaillants sculpteurs. Sans rompre avec la tradition, le vigoureux représentant de l'art sculptural voyait dans celui-ci tout autre chose que l'application des théories mises en honneur par Winckelmann.

Déjà, sous le ciseau de quelques artistes d'initiation, le marbre semblait s'animer. On peut signaler des intentions franchement progressives dans la jolie figure d'*Antoine Sopers,* de Liége ; le *Faune à la coquille,* exposé en 1863 ; le *Jeune Napolitain jouant à la ranglia,* du même auteur (1872), aujourd'hui au Musée de Bruxelles, obtint à Paris et à Bruxelles une égale faveur. Entre-temps Guillaume de Groot, de Bruxelles, exposait les bustes du bourgmestre Van Volxem (1869) et de l'architecte Victor Jamaer.

Contrastant par la recherche de l'expression avec les morceaux compassés de ses confrères, alors en vogue, Van

(1) Georges Treu, *Constantin Meunier*. Dresde, 1898.

DER STAPPEN se faisait connaître par la *Toilette du faune,* où semble se refléter l'esprit de la Renaissance, tandis que FÉLIX BOURÉ remplace, par ses *Lions* d'un frappant aspect de nature, les êtres hybrides « décorant », à Bruxelles, la terrasse du Palais des Académies. Animées d'une vie nouvelle, ces œuvres venaient, en quelque sorte, donner le signal du ralliement aux hommes de l'esprit nouveau. Moins que les peintres, en effet, les sculpteurs trouvaient dans le passé de l'école nationale les éléments d'un progrès sérieux.

La Belgique n'avait point de Musée de moulages, même dans les collections des Académies, les types de la Renaissance, sauf peut-être le *Moïse,* de Michel-Ange, faisaient défaut. Sans doute il y avait le guide par excellence : la Nature. Mais l'art orthodoxe n'en recommandait l'étude qu'avec ménagement, presque avec dédain. Et, en vérité, quoi de commun entre l'antique et la forme donnée par le modèle d'académie? La sculpture, en somme, ne pouvait vivre que de convention. Bien moins encore pour elle que pour la peinture songeait-on à la possibilité d'un rapprochement avec la nature. Le rapprochement, parti de De Groot et Van der Stappen, fut en quelque sorte instinctif. Ils eurent comme la révélation d'un but nouveau assigné aux efforts du sculpteur. Le courant ne devait toutefois se dessiner dans toute son ampleur que le jour où, dans les prédilections de l'artiste et avec eux des hommes de goût, Florence se substituerait à Rome, où, sans renier les graves enseignements fournis par l'antiquité, il serait permis au sculpteur de faire dans ses œuvres une part aux exigences du vrai. Il fallait, en un mot, que la sculpture cessât d'être le produit de combinaisons plus ou moins savantes, plus ou moins abstraites pour parler une langue intelligible à tous. L'exemple en avait été donné en France par RUDE au prix de bien des oppositions et fut donné à la Belgique par PAUL DE VIGNE.

Issu d'une famille d'artistes, fils d'un sculpteur gantois réputé, il se fixa à Florence dès l'année 1870. Bientôt une remarquable série de productions, où un sens très vif de la grandeur pittoresque s'alliait à une étude passionnée des maîtres de la Renaissance, le signalait à son pays. C'était, pour la statuaire belge, le gage d'une régénération : on put dire qu'un maître lui était né. Sans vouloir en aucune façon méconnaître la conscience de ceux qui, par leurs œuvres, avaient contribué à son relief, indiscutablement une démarcation nette, précise, se trace entre eux et l'art si vivant et si sévère à la fois que leur donnait De Vigne. Il n'était point, du reste, un maître de pur sentiment. Son groupe du *Couronnement de l'art*, décorant à Bruxelles la façade du Musée, trahit très expressément le souvenir de Rude. Ce magistral morceau fut créé d'ailleurs à Paris, après son séjour en Italie. Flamand de race, De Vigne ne le fut que partiellement d'instruction. La nature ne se révéla point à lui comme elle devait se révéler à Meunier. Il créa des bustes admirables de sentiment et de proportion : *Volumnia* (1875) ; *Jeune Romain* ; *Marnix* (1889) ; des statues ; l'*Immortalité*, pour le tombeau de Liévin de Winne (1884) ; *Poverella*, morceau de grand style, d'une correction irréprochable, restant toutefois en deça de la limite qui fait de certaines œuvres de Meunier des créations de suprême grandeur ; son groupe de *Breydel et de Coninck*, inauguré à Bruges en 1888 et créé à la suite du concours ouvert en 1883, où De Vigne fut premier.

Léon Mignon, de Liége (1847-1898), trahit plus d'un rapport de style avec Paul De Vigne. Pensionnaire en Italie de la ville de Liége, il eut plus tard, à Paris, un atelier commun avec son confrère gantois, sous les auspices de l'opulent amateur anglais Y. W. Wilson. Bien qu'ayant abordé avec succès et signé des bustes remarquables, notamment celui de Frère-Orban, les genres divers, Mignon a donné toute sa mesure dans l'interpré-

tation des animaux. Son beau groupe, *Combat de taureaux romains* (Musée de Bruxelles), le *Dompteur de taureaux* et son pendant décorant à Liége une promenade publique, enfin les plaques de bronze représentant les *Travaux d'Hercule,* insérés dans la rampe de l'escalier dit d'« Hercule », du Musée moderne de Bruxelles (1884), se signalent par leur puissance et leur fierté de style. Mignon a, du reste, contribué efficacement au relief du nom belge à l'étranger. En 1888 à Munich, en 1889 à Berlin, les premières médailles échoient à ce beau représentant de l'art de son pays.

Guillaume De Groot, que nous avons vu concourir à l'évolution naturaliste par des bustes où la précision de la forme s'unissait à une pénétrante recherche de l'individualité du modèle, devait se signaler bientôt aussi par des œuvres de plus haute portée. Dans une figure colossale du *Travail*, créée pour la gare de Tournai (1881), il entreprit de synthétiser le travail moderne par l'ouvrier de la grande industrie.

Dans la ligne comme dans le style et l'attitude, le jeune statuaire bruxellois dotait son pays d'un bronze fait pour prendre rang parmi les manifestations artistiques les plus sérieuses de la période que nous passons en revue.

Bien que marquant d'une manière spéciale dans son œuvre, la figure du *Travail* ne résume pas tout entière la personnalité de l'artiste. De Groot a, en effet, pris part à de nombreux travaux décoratifs à l'Hôtel de ville et la Bourse de Bruxelles, divers monuments en province. Une de ses meilleures productions est l'élégant génie des arts servant de pinacle à une tourelle du Musée de peinture de la capitale.

Écrire l'histoire de la sculpture belge à la fin du XIXe siècle, équivaut à enregistrer des succès. Toutes les villes du pays n'ont peut-être point une part égale à son évolution, toutes, en revanche, y concourent par leurs représentants.

A Bruxelles, incontestablement, appartient la prépondérance. C'est d'ailleurs dans ses murs que sont aujourd'hui fixés les principaux sculpteurs du pays.

Bruxellois, comme De Groot ; contemporain de De Vigne par la naissance (1843), Charles Van der Stappen, tout ensemble comme artiste et comme professeur, a largement contribué au relief de la statuaire belge. Son coup d'essai, *La Toilette du faune,* fut, en réalité, un coup de maître. Elle valut au débutant la médaille d'or au Salon de 1869.

Dans un œuvre considérable déjà et de remarquable diversité, — la ville de Bruxelles doit à Van der Stappen son orfèvrerie municipale, — l'artiste s'est donné pour tâche de faire de la sculpture vivante. Son œuvre capitale, l'*Enseignement de l'art,* à la façade du Musée de Bruxelles, où elle fait pendant au groupe de De Vigne, contraste avec celui-ci par la vigueur des accents.

Très souple et très raisonné aussi ; fécond en ressources, le talent de Van der Stappen atteste une joie de produire en soi presque une garantie de succès. Parmi les meilleures créations de l'artiste, nous comptons le *Saint Michel,* figure d'une remarquable fierté, placée à l'Hôtel de ville de Bruxelles, où elle décore le grand escalier d'honneur. Van der Stappen est l'auteur de nombreux bustes-portraits. Celui de son maître Portaels, à Vilvorde, entre autres, superbe d'expression. Des bustes de fantaisie, également de bronze, de remarquable allure. Parmi ses plus charmantes créations dans le genre gracieux, la *Vague* mérite une mention spéciale. Comme figures nues, l'*Enfant à l'épée,* du Musée de Bruxelles, et le *Saint Jean-Baptiste,* du Musée d'Anvers ; *Le Jour et la Nuit,* palais du comte de Flandre, signalent en leur auteur un maître pénétré des grandes traditions de son art. Van der Stappen est représenté au Musée de Berlin par un buste de *Zélandaise,* d'un grand charme.

Plus jeune de quelques années, Julien Dillens, comme

De Vigne, fils et neveu d'artistes, a concouru à enrichir la sculpture belge de remarquables productions. Anversois de naissance, c'est à Bruxelles pourtant qu'il s'est formé. Élève de Simonis, prix de Rome en 1877, le jeune Dillens ne tarda pas à se faire connaître par un vaste ensemble de la *Justice* (Palais de Justice à Bruxelles). Le morceau se caractérise par l'ampleur de la ligne et une certaine préoccupation du pittoresque, sans doute imputable à la première éducation du maître, destiné à la peinture. Le fronton de l'hospice dit des « Trois-Alices », non loin de Bruxelles (Uccle), assit définitivement la réputation de son auteur. Dans la ligne comme dans l'expression s'accuse le souvenir de Luca della Robbia, récemment étudié à Florence. Dillens a pris une part importante à la décoration des monuments de la ville de Bruxelles. Avec De Groot, il a concouru à l'embellissement de la façade de la « Maison du Roi » sur la Grand'Place. Ses figures de guerriers couronnant les lucarnes ont la ligne ondoyante des maîtres du XVIe siècle. En revanche, c'est dans l'esprit du XVIIIe siècle que sont conçues les belles figures féminines : *La Ville de Bruxelles* et *La Magistrature communale,* servant à décorer la fontaine érigée à la mémoire du bourgmestre Anspach en 1897. A l'Exposition universelle de 1900, où figurait aussi la magistrale figure du *Silence de la tombe,* le grand prix échut à leur auteur. Décorant l'entrée du cimetière de Saint-Gilles près Bruxelles, cette dernière création constitue un des plus beaux ensembles sortis du ciseau d'un statuaire belge.

L'apparition de Meunier parmi les sculpteurs, en 1885, fut un événement considérable. Après tant d'autres, après les beaux ouvrages de Treu et de Camille Lemonnier [1], nous n'avons plus à rappeler les causes de ce retour du

---

[1] Georges Treu, *Constantin Meunier*. Dresde, 1898. — C. Lemonnier, *Constantin Meunier, sculpteur et peintre*. Paris, 1904.

maître, après trente ans, vers l'art de sa jeunesse. Une chose pourtant nous paraît digne de mention : Meunier, de tout temps, avait nourri pour l'antique une admiration profonde. Dessinateur, chose rare parmi les statuaires, et dessinateur de grand style, dès l'académie il faisait éclater son enthousiasme pour les morceaux de la statuaire grecque proposés pour modèles aux élèves. Au temps de ses premiers essais, ni le rôle ni la conception de la sculpture ne toléraient la forme d'art dont il serait un jour en Europe un des représentants les plus appréciés. Le jour où il lui fut donné de librement exprimer son idéal, sa personnalité se révéla dans toute son ampleur.

Si, de l'abbaye de la Trappe, le hasard lui eût mis entre les mains l'ébauchoir, il était de force à créer des figures pouvant rivaliser d'expression avec celles de Martinez Montañes ou Alonzo Cono. Le voyage qu'il fit en Espagne, à l'initiative de son ami Jean Rousseau, alors inspecteur général des Beaux-Arts, en vue de copier à Séville la *Descente de Croix* du Flamand Pedro Campana (Kempeneer), eut pour effet d'élargir sa vision.

Au Salon de 1884, où parut sa *Fabrique de tabac* à Séville, maintenant au Musée de Bruxelles, il exposait l'*Enlèvement du creuset au Val-Saint-Lambert* [1], préludant ainsi aux puissants bas-reliefs du *Monument du Travail*.

Nous n'hésitons pas à croire que si l'occasion fut offerte au peintre d'aborder des compositions d'importance égale à ses sculptures, il était de force à triompher magistralement de l'entreprise.

Meunier, d'un récent voyage au « pays noir », rapportait l'impression faite pour exercer sur sa carrière ultérieure une influence suprême. Dans les laminoirs, dans les fon-

---

[1] Une lettre de Constantin Meunier à Georges Treu explique cette opération.

deries, il avait vu s'accomplir dans la réalité des mouvements que l'artiste, le plus souvent, ne voit qu'en rêve. Soudainement l'instinct du sculpteur se réveilla.

Dans les superbes figures du *Puddleur,* du *Marteleur* se retrouve l'influence de l'antique si grandement vu, si magistralement compris par le dessinateur d'autrefois.

Par éducation ou par tempérament, peu de personnes en Belgique étaient préparées à se rendre compte de ce qu'il y avait de grandeur dans un art en quelque sorte vierge de tradition, si différent de celui des statuaires en vogue. Et de fait, n'est-ce point de son pays que sont venus au grand statuaire les premiers et les plus solennels suffrages ?

A peine l'écho des applaudissements partis d'abord de France et d'Allemagne, trouvait-il en Belgique sa répercussion. Serait-il un sculpteur d'avenir, se demandait perplexe, à la vue du *Marteleur* exposé à Gand en 1886, un critique bruxellois? On sait que le Musée de Berlin possède aujourd'hui la belle figure en question.

Rien chez Meunier ne sent la recherche. « Aucun art », dit supérieurement Camille Lemonnier, « n'est plus sobre, avec des indications plus fortes. Aucun n'établit avec plus de netteté la relation des dessous avec la charpente et la correspondance des mobilités de la forme avec l'action. Il est puissant, concret et, comme il a la force, il a, quand il le faut, la grâce. »

Le groupe poignant du *Grisou,* au Musée de Bruxelles, impressionne par la puissante expression d'abord ; la valeur des moyens ne se révèle qu'ensuite. De même l'*Enfant prodigue,* au Musée de Berlin, dont la beauté de ligne se subordonne encore à l'intensité du sentiment.

Moins que Van der Stappen, moins que Dillens, Meunier n'est arrangeur. Son art synthétique fait songer à Watts. Ses bustes, comme les portraits du grand peintre

anglais, totalisent, en quelque sorte, la personnalité du modèle. Il ne travaille pas pour le présent ; son [illegible] grave et doux semble considérer l'avenir. Il se fait du [illegible]ersonnage un idéal ; il le voit comme transfiguré, comme le verra l'histoire, dans son caractère juste, son froncement de sourcils ; il s'apparie à Rodin.

Le monument du *Travail* qu'il a conçu, dont diverses parties : le *Feu,* le *Port,* etc., ont été montrées au public, n'a pas, dans son ensemble, revêtu une forme définitive. Plus heureux que Michel-Ange avec le tombeau de Jules II, le statuaire aura-t-il la joie de voir son rêve réalisé ? Souhaitons-le pour lui-même, pour l'art, pour son pays où, jusqu'à ce jour, le maître n'est pas représenté d'une manière adéquate à sa valeur. Le beau groupe du *Cheval à l'abreuvoir,* placé au nouveau quartier Nord-Est à Bruxelles ; le *Monument du Père Damien* à Louvain (1887) ; deux bronzes au Jardin botanique de la capitale, tout cela affirme grandement son auteur, mais ne se voit pas sans quelque recherche. Au Musée de Bruxelles, avec une remarquable série de statuettes de bronze où se distingue surtout le *Carrier,* figurent le *Grisou* et le *Puddleur,* de si admirable grandeur ; au Musée d'Anvers, c'est le *Débardeur,* morceau de sculpture habillée de très grand style.

Le Musée de l'État belge, dans son local agrandi, aura, comme l'Albertinum à Dresde, sa « Salle Meunier ». Ce sera non seulement d'élite, mais le plus éloquent des appels à ses continuateurs de chercher comme lui sa source de nouveaux progrès dans l'expression de leur individualité.

Plusieurs s'y appliquent, du reste, non sans succès. De Lalaing, par l'ébauchoir comme par le pinceau, a révélé un sens remarquable de la grandeur. Quelques-uns de ses bustes sont empreints de noblesse, et la série de ses ensembles comprend des morceaux d'un beau style. A citer

dans le nombre une *Figure tombale,* exposée à Gand en 1899, et le monument élevé au grand cimetière de Bruxelles en 1890, *Aux soldats anglais tombés à Waterloo.* De Lalaing est l'auteur d'une *Statue équestre du roi Léopold Ier,* érigée à Ostende.

A un degré moindre que l'œuvre d'imagination, le portrait-buste s'est ressenti du courant novateur. Le caprice du modèle, joint au scrupule, chez l'artiste, d'une ressemblance trop rigoureuse, concourent à amoindrir la portée d'un ordre de sujets où quantité de maîtres fameux ont trouvé l'occasion de réels chefs-d'œuvre. L'honneur d'avoir su imposer les exigences de l'art dans un genre où priment trop souvent les exigences mondaines, appartient à M. Thomas Vinçotte.

Élève de Geefs et de Simonis à Bruxelles, de Cavelier à Paris, Vinçotte donna jeune les gages de son brillant avenir. Une statue de *Giotto,* exposée à Bruxelles en 1875, avait révélé un talent délicat, un souci de la nature tempéré par le bon goût. Développées par un séjour en Italie, surtout à Florence, les facultés de l'artiste trouvèrent à s'affirmer bientôt dans des œuvres de plus haut vol. Une figure allégorique perpétuant la mémoire du sculpteur Godecharle, au Parc de Bruxelles (1881); un bas-relief de la *Musique,* à la façade du Palais des Beaux-Arts; le beau groupe du *Dompteur de chevaux,* à l'avenue Louise (1885); la *Statue d'Anneesens* (1890), se caractérisent de la forme à la fois puissante et distinguée. Dans le buste, ces qualités ont trouvé une application des plus heureuses. En toute première ligne figurent les *Effigies du roi et de la reine des Belges,* représentées à mi-quart de siècle d'intervalle, au Musée de Bruxelles. L'aisance alliée à la noblesse rangent ces ouvrages au nombre des meilleurs bustes de souverains modernes.

Distingué dans le portrait féminin, arrangé avec goût, Vinçotte, dans ses figures masculines, joint la dignité à

l'expression. Plus d'une fois, directement taillés dans le marbre, ces bustes rappellent tour à tour Donatello et Adrien De Vries.

Professeur à l'Institut supérieur des beaux-arts depuis quelques années, Vinçotte a exercé, comme tel, une heureuse influence sur les jeunes artistes en formation.

L'évolution moderniste s'affirme avec une nouvelle franchise. J. Lambeaux, médiocrement soucieux de la délicatesse dans le choix des sujets, à peine davantage de l'élégance de la ligne, le maître a suscité la comparaison avec Jordaens. D'instinct il va au déploiement de la force et, dans les données où celle-ci s'accuse, a rencontré à l'occasion de gros succès. On connaît de lui des groupes d'élan superbe, *Les Lutteurs,* appartenant au Musée de Bruxelles; *Le Triomphe de la femme.*

La forme gracile lui a d'ailleurs fourni l'occasion d'un morceau de valeur indiscutée, le bronze au Musée d'Anvers, *Le Baiser,* datant de 1882.

La *Fontaine allégorique,* érigée à Anvers en 1886, devant l'Hôtel de ville, a provoqué maintes critiques. La coordination des parties n'est pas, en effet, très bien amenée. Quand même, c'est un des meilleurs morceaux du genre créés en Belgique, ou même ailleurs, de notre temps.

Le légendaire héros anversois *Brabo* emporte en triomphe la main de son redoutable ennemi Druon Antigon, auquel la tradition populaire fait remonter l'étymologie du nom flamand d'Anvers : *Hant Werpès* (main jetée).

Lambeaux n'est point de ceux que l'on admire à demi. Il a parfois péché par excès d'audace; n'a pas toujours esquivé la bouffissure, comme dans le groupe *L'Ivresse* (1893). Pourtant il s'est fait une place légitime au premier rang des statuaires de son pays et de son temps. L'immense bas-relief des *Passions humaines,* où, comme

Wiertz, il semble défier et Michel-Ange et Rubens, accuse dans leur plénitude les qualités et les défauts des maîtres. Il y fait certainement preuve d'un élan, d'une puissance des réalisations prodigieux. Il y a là un groupe de femmes superbement venu. L'amoncellement de tous ces corps balayés comme par un souffle de tempête constitue l'effort d'un homme puissamment doué.

L'exécution en marbre de cet ensemble de près de sept mètres de large s'est fait aux frais de l'État. L'œuvre sera exposée dans une construction, sorte de temple, érigée exprès dans le Parc du Cinquantenaire. Le plâtre fut exposé à Paris en 1900.

Le rôle peu défini de la sculpture en Belgique, les rares occasions offertes à ses représentants de participer à quelque ensemble de destination prévue semblent, au premier abord, devoir contrarier ses progrès. Pourtant, on vient de le voir, nombre d'artistes ont trouvé dans des travaux volontairement entrepris la source d'éclatants succès. Une règle devient difficile à établir. La sculpture monumentale a été l'occasion de trop d'œuvres imposantes pour n'être pas restée malgré tout l'idéal des artistes.

A défaut de la pouvoir réaliser, plusieurs, avec succès, ont abordé la sculpture décorative. Du nombre, MM. Isidore de Rudder, Ch. Samuel, Paul Du Bois, Victor Rousseau sont les plus notables. Tous ont aussi, dans un genre plus sévère, donné des productions faites pour être retenues.

Le *Nid,* par Paul de Rudder (1883), au Musée d'Anvers, appartient certainement aux meilleurs ouvrages de l'école moderne. Une trouvaille, cette jeune mère rieuse distribuant la becquée à son avide marmaille. Le monument élevé à Charles De Coster, l'auteur de la *Légende d'Ulenspigel,* en 1894, a fourni à M. Samuel l'occasion d'un groupe d'aimable simplicité; M. Paul Du Bois est représenté au Musée de Bruxelles par une belle statue de

jeune femme en toilette de soirée; à la place des Martyrs, par un combattant de 1830 adossé à une stèle de l'invention de Henri Van de Velde (1897).

M. Victor Rousseau, dans le marbre comme dans le bronze, se montre préoccupé du style. Un grand marbre, *Demeter* (1898), ainsi que divers jolis bronzes, appartenant au Musée de Bruxelles; des bas-reliefs : *Amour virginal* (1893), *Cantique d'amour* (1896), *Devant les étoiles* (1897), les *Sœurs de l'illusion* (1901); enfin le bas-relief consacré la même année par les artistes de Bruxelles : *A Charles Buls, bourgmestre,* ont solidement établi la réputation de leur auteur. Maître délicat, Rousseau est proche de Delville par la pensée et par le tempérament.

M. God. De Vreese, de qui la ville natale (Courtrai) possède le *Monument de la Bataille des Éperons d'or,* est du petit nombre des Belges représentés au Luxembourg. Son bronze, *Pêcheur de la Panne,* justifie cet honneur. On connaît de lui des médailles et des plaquettes de sérieux mérite.

La génération nouvelle, en très grande partie, cherche le succès dans les voies ouvertes par ses aînés. Van der Stappen, Meunier, Lambeaux assistent à ce que l'on peut appeler le regain du domaine qu'ils ont fertilisé. Travailleurs industriels agissant au repos; laboureurs, pauvres et souffrants sont aujourd'hui le thème préféré des sculpteurs. La figure nue fait place de plus en plus au modèle habillé. La sculpture se fait familière; tendance apparente déjà à l'Exposition universelle de 1900, encore accentuée depuis.

Des œuvres importantes de M. Guillaume Charlier : *La Prière* (1887), au Musée de Bruxelles; la *Statue de Gallait,* en veston et la palette au pouce, érigée à Tournai en 1893; *Misère; Sortie d'église; Pêcheurs halant une barque* (bas-reliefs dont le sujet et la conception se réclament de la sculpture pittoresque). M. Pierre Braecke,

ancien élève de De Vigne, auteur d'un beau groupe, *Le Pardon,* au Musée de Bruxelles, à l'Exposition de Venise en 1897; du *Monument Remy,* à Louvain, accuse la même tendance dans plusieurs ouvrages récents.

Et si nous rappelons de M. Jules Lagae, ancien élève de Dillens et Lambeaux, lauréat du concours de Rome en 1888, auteur du groupe impressionnant, *L'Expiation,* envoyé de Rome même en 1890, des types de *Pêcheurs de la mer du Nord;* de M. Jules Van Biesbroeck, de Gand, les bas-reliefs décorant le monument Volders, nous aurons caractérisé l'évolution.

A l'heure actuelle l'aspect nature est le trait dominant de l'école belge de sculpture. Dans la catégorie des bustes surtout, la tendance s'affirme avec un succès ininterrompu. Les bustes-portraits belges, déjà, trouvent place dans les Musées. A Berlin figure un buste de M. Lagae; au Musée de Bruxelles, le joli groupe-portrait, *Mère et Enfant.* Bien servi par le costume, le même artiste a, dans un autre groupe, *Père et Mère*, rajeuni avec talent un motif dont l'origine et la disposition même nous reporte aux Romains, mais présenté d'une manière heureuse et attrayante.

La sculpture belge a aussi ses indépendants, ses « sécessionnistes ». Pas nombreux, ils comptent pour représentants principaux : MM. J.-M. Gaspard, né à Arlon en 1864, élève de Lambeaux, et Georges Minne, né à Gand en 1867, un moment élève de Van der Stappen.

Au Salon de Gand, en 1893, M. Gaspard se fit remarquer par un groupe intitulé : *Adolescence,* révélant en son auteur un sentiment délicat de la forme avec une nuance d'archaïsme surtout accusée chez Minne. Les œuvres de ce dernier ont paru aux Expositions des *XX* et de la *Libre Esthétique* à Bruxelles, aux sécessions de Vienne et de Berlin.

On se souvient d'un projet de fontaine exposé en 1899, où la vasque était entourée de figures prosternées, faisant

songer à l'art gothique. C'est surtout au point de vue de la conception que M. Minne trouve ici sa place. Ses moyens d'exécution sont rudimentaires, chose très apparente dans le *Monument Rodenbach*, érigé au vieux Béguinage à Gand.

La sculpture belge, dans l'ensemble de ses manifestations, n'a pas seulement rehaussé de son prestige, mais en quelque sorte défini la portée de l'art aux dernières années du XIXe siècle. A ce point de vue, elle ne s'isole pas de la peinture. Leur concert procure à l'histoire artistique de la nation une de ses pages les plus brillantes.

L'ARCHITECTURE.

Le courant de l'architecture conduit par l'habitude. — Choix des matériaux. — Les premières innovations dans l'architecture privée. — Le style Louis XVI. — Beyaert et Janssens : la Banque Nationale à Bruxelles. — Poelaert : la place du Congrès. — Cluysenaar. — La renaissance flamande. — Beyaert : la Douane de Tournai. — La Banque Nationale à Anvers. — Le style Louis XIII de Janssens. — Concours de façades ouvert par la ville de Bruxelles pour le nouveau boulevard. — Beyaert et Émile Janlet. — Léon Suys : la Bourse. — J. Poelaert : le Palais de Justice de Bruxelles (1866 à 1883). — E. Baekelmans : le Palais de Justice d'Anvers. — A. Balat : le Palais des Beaux-Arts; l'Hôtel d'Assche (Palais du prince Albert de Belgique). — L'architecture rurale. — L'architecture archaïque. — Charles Albert : le Castel de Boitsfort. — Joseph Schadde : la Bourse d'Anvers; la Station de Bruges. — Jules Van Ysendyck : les documents classés; le square du Petit-Sablon. — Restauration des maisons de la Grand'Place de Bruxelles. — Victor Jamar : la Nouvelle Maison du Roi (Grand'Place). — J. de la Censerie : l'Hôtel de ville et la Grunthuyse de Bruges. — Joseph Dens : l'Hôtel de ville d'Anvers. — Louis De Curte : le Monument de Léopold Ier à Laeken. — Paul Saintenoy : le Pavillon de la ville de Bruxelles à l'Exposition de 1897. — Le nouveau style : Henri Van de Velde. — Paul Hankar. — Horta.

Il a manqué à la Belgique moderne un type d'architecture qui fût sien. La faute n'en est pas tout entière imputable à l'abandon de certaines formes en honneur dans un passé aboli. Il faut tenir compte de l'opération d'influences venues du dehors le plus souvent. Opération tyrannique, la mode, si l'on veut, appropriée à des besoins locaux, adaptée aux exigences de temps et de lieu.

Les pays scandinaves ont pu conserver, presque sans altération, leur architecture nationale. Rien de plus naturel. La Belgique, où, depuis un demi-siècle, la prospérité générale se traduit par un prodigieux essor de la bâtisse, ne pouvait, au même degré, se soustraire aux courants exotiques. Elle a, dans une mesure peut-être plus

large que de raison, emprunté à ses voisines. Mais ici encore, il faut le reconnaître, la volonté seule de l'habitude n'a pas toujours été en jeu.

Nulle part autant qu'en Belgique, il n'est permis de dire avec La Fontaine : « Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs. »

Si ailleurs le rêve du commerçant enrichi est d'avoir un séjour de campagne, en Belgique le premier signe extérieur et visible de l'aisance est la possession d'une maison à soi. Le rassemblement, sous le même toit, de plusieurs familles, étant chose exceptionnelle, l'architecte ne crée de maison de rapport qu'à la condition de s'inspirer de ce qui s'est fait ailleurs dans cet esprit.

De même la maison de commerce, la maison à vitrine a forcément subi un changement radical depuis l'introduction des panneaux de glace d'une dimension imprévue naguère. Les architectes belges y ont trouvé l'emploi du fer aidant l'occasion de types originaux souvent de grande importance. D'une manière absolue, la conception architecturale n'est donc pas restée stationnaire. L'architecte flamand vise au coloris. Cette préoccupation heureusement servie par l'emploi de petit granit des carrières nationales, taillé et mouluré, a largement concouru à l'ornementation des façades : chambranles et couronnements de fenêtres et de portes, consoles, balcons. On fait même intervenir la pierre bleue dans la construction de bretèques et de bow-windows où, à proprement parler, c'est au bois que la logique commanderait de recourir.

Nous avons, au cours de cet ouvrage, esquissé à grands traits la part de l'architecture dans les manifestations artistiques des deux premiers tiers du siècle.

Schayes, dans l'importante *Histoire de l'architecture en Belgique,* parue vers 1850, signale certains hôtels élevés par Cluysenaar, dans la rue Royale à Bruxelles, comme ayant « réinstallé complètement la renaissance du

XVIe siècle ». Le même auteur accorde de chaleureux éloges à un groupe de façades de J.-J. Dumont (1811-1859), dont la surcharge ornementale nous paraît aujourd'hui choquante. Néanmoins la rigueur du style classique faisait place à plus de liberté dans l'allure générale de la construction.

En 1859 était inaugurée, à Bruxelles, la Colonne du Congrès.

La partie architecturale était l'œuvre de Cluysenaar; la partie sculpturale due au concours des frères Geefs, d'Eugène Simonis et de Fraikin. Les vastes hôtels érigés par Poelaert et Cluysenaar, aux côtés latéraux de la place, offrent, dans l'aspect général, quelque analogie avec les palais italiens. L'escalier monumental qui relie la rue Royale à la ville basse, est de Cluysenaar.

Bientôt le style Louis XVI, mis en honneur par l'impératrice des Français, régna presque sans partage. Les rues créées à cette époque gardent nettement l'empreinte du courant. Progrès sérieux, en somme, par les éléments nouveaux que tolérait le style.

Un édifice important, la Banque Nationale à Bruxelles, commencé en 1859, permit à Beyaert et Wynand Janssens d'adopter un ensemble d'innovations à l'embellissement des façades. Ici, comme à la Colonne du Congrès, toute la partie ornementale dut être confiée à des sculpteurs parisiens. Pour la Belgique, l'exemple de ces praticiens conduisit à la formation d'habiles sculpteurs ornemanistes. Beyaert, originaire de Courtrai, élève de Félix Janlet, le père de son élève et collaborateur, il ne s'attacha au style Louis XVI que passagèrement. Chargé de restaurer l'ancienne Porte de Hal à Bruxelles, il l'a presque entièrement réédifiée dans le style du moyen âge français; il se rapprocha peu à peu du style des anciennes constructions flamandes. Sa façade, primée au concours organisé par la ville de Bruxelles en 1876, est, comme déjà l'a fait observer

M. Bubeck [1], une transition du style Louis XVI à l'architecture de si grande richesse décorative de Vredeman de Vriese. Persévérant dans cette voie nouvelle, il créait, l'année suivante, en style purement flamand cette fois, la Douane à Tournai. Le Palais de la Banque Nationale à Anvers, où les influences du style Henri II se combinent avec la forme plus ressentie des Flamands, constitue la plus imposante de ses œuvres. Érigé sur un plan triangulaire, flanqué de tours massives, abondamment décoré de sculptures, le monument compte, à bon droit, parmi les meilleures constructions modernes belges. Janssens, à son tour, créait, en Louis XIII, mélangeant la brique à la pierre blanche, quelques maisons du plus élégant dessin.

A défaut d'œuvres d'une puissante originalité, le concours ouvert par la ville de Bruxelles fit surgir plus d'un ensemble distingué. Émile Janlet, à qui échurent les deuxième et troisième prix, avait fait preuve d'un goût délicat et d'une recherche intelligente de la variété dans les imposantes façades nées de sa conception [2].

La Bourse de Bruxelles (1875), par Léon Suys fils, érigée, elle aussi, sur la ligne des boulevards du Centre, traduit tellement le courant parisien autant que sa destination par une surprenante richesse décorative. Parmi les sculpteurs associés à ce travail figure Carrier-Belleuse, dont les aides étaient Rodin et Julien Dillens, également obscurs alors, et G. De Groot.

A ce moment déjà s'élevait, à Bruxelles, un monument destiné à être non seulement le plus vaste, mais un des plus considérables de l'Europe au point de vue de la conception architecturale : le Palais de Justice.

---

(1) *Die neue Erscheinung auf den Gebiete der Architectur in Belgien* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1877, p. 15).

(2) L'ensemble des constructions primées figure dans le recueil : *L'Architecture en Belgique*, suite de vingt façades des maisons primées, construites aux nouveaux boulevards de Bruxelles. Paris, Liége et Berlin, 1872-1876; in-folio.

Commencé en 1866, inauguré en 1883, ce Léviathan des constructions modernes est l'œuvre de Jos. Poelaert. Il mesure 180 mètres de long sur 170 de large, soit une superficie excédant de plus de 3,000 mètres celle de Saint-Pierre à Rome. De même sa hauteur dépasse celle de la cathédrale Saint-Paul à Londres.

Conçu dans le style néo-grec, en vogue alors en France, rectangulaire en toutes ses parties, le monument comprend *vingt-sept grandes salles* d'audience et *deux cent quarante-cinq salles* affectées aux divers services. Son coût total a été d'environ 44 millions de francs.

Évidemment le constructeur de ce vaste ensemble avait rêvé d'en faire l'égal des temples de l'Égypte et de l'Inde. Certains de ses éléments sont empruntés à l'assyrien et au dorique. L'entrée monumentale nord, dans l'axe de la rue de la Régence, se lie à deux pavillons d'angle en saillie de 25 mètres par une double colonnade derrière laquelle s'élèvent, de part et d'autre, deux escaliers immenses gagnant le premier étage. Le coup d'œil de cet ensemble est vraiment majestueux.

Comme, avec cela, l'édifice est assis sur un plateau dominant la ville au sud et à l'ouest, l'effet général à distance de cet amoncellement de pierres est de très grande puissance.

Vu de front, le Palais de Justice n'a qu'un rez-de-chaussée et un étage. Sur les faces latérales et postérieures, il se compose de deux et même trois étages, plus un haut soubassement. Des terrasses le relient aux rues avoisinantes. Telle est la différence de niveau, qu'un escalier intérieur de cent soixante et onze marches relie la salle des Pas-Perdus à la rue des Minimes. Quatre statues allégoriques, en bronze, occupent les angles du dôme.

Sauf quatre grandes statues d'orateurs antiques, placées au pied des escaliers, l'édifice ne comprend, intérieurement, ni peintures ni sculptures.

Un monument de telle importance, élevé par une nation à peine cinquante ans après la conquête de son indépendance, était non seulement un témoignage solennel de sa vitalité, de sa confiance en l'avenir, c'était en outre une preuve de sa puissance dans le domaine de l'art. Poelaert était mort en 1879.

Presque simultanément avec le Palais de Justice de Bruxelles, un édifice de proportions moindres, mais de distinction similaire, s'était élevé à Anvers, sur la ligne des splendides boulevards de ceinture. Il y avait ceci de curieux, qu'en fait, l'architecte Baekelmans, le constructeur du monument, avait, dans le concours ouvert pour le Palais de Justice de Bruxelles, vu son plan balancer celui de Poelaert. Ce concours n'ayant pas donné les résultats attendus, le Gouvernement avait fait appel à ce dernier. L'œuvre de Baekelmans, nullement dénuée de noblesse, a, chose bizarre, une physionomie plutôt française résultant du fait que l'architecte a adopté le style Louis XIII, époque de la grande splendeur de l'école d'Anvers.

L'année 1880 voyait inaugurer, à Bruxelles, le Palais des Beaux-Arts, ce local d'exposition attendu depuis tant d'années par les artistes. Le roi lui-même s'était intéressé à la chose; il avait préposé à sa réalisation son propre architecte, Alphonse Balat, né à Namur en 1818, mort en 1895. Le monument, élevé dans le plus grand quartier de Bruxelles, à deux pas de la place Royale, fait face au Palais du comte de Flandre.

La façade, de style romain, se compose d'un simple rez-de-chaussée, pourvu de deux avant-corps. Au haut d'un escalier de plusieurs marches, trois portes ouvrant sur un portique de quatre colonnes de granit rouge. Leurs chapiteaux de bronze portent les ressauts d'un entablement sur lequel s'élèvent quatre statues du même métal. Cette disposition paraît avoir été inspirée à l'architecte par le désir d'assurer le relief de sa construction vue par le côté.

L'aspect est d'ailleurs fort décoratif. Aux deux avant-corps sont adossés les groupes de Paul De Vigne et de Van der Stappen : *Le Couronnement de l'art* et *L'Enseignement de l'art*.

La distribution intérieure du monument est des plus heureuses. Toutes les salles reçoivent la lumière d'en haut. Autour d'un hall immense, servant à l'exposition des sculptures, règne à hauteur du premier étage une galerie à colonnes corinthiennes accouplées. Cette galerie, éclairée aussi du haut, est destinée aux peintures. Les escaliers d'accès à la galerie, au nombre de trois, occupent les extrémités de l'édifice.

Alphonse Balat, dans une série d'œuvres élégantes autant que correctes, a eu l'occasion de faire éclater sa valeur. L'hôtel élevé au quartier Léopold par le marquis d'Assche, aujourd'hui la résidence du prince Albert de Belgique, est d'aspect majestueux dans sa grande simplicité. C'est la reprise d'un palais italien du XVIe siècle. Dans les travaux d'appropriation du Palais royal à Bruxelles, Balat s'est signalé avec un succès remarquable. Ici c'est au Louis XVI qu'il a eu recours. La salle de bal et l'escalier d'honneur constituent un ensemble fait pour compter parmi les plus beaux du genre.

La construction rurale, susceptible de plus de variété dans le choix des matériaux, surtout de plus de fantaisie, a largement concouru à faire sortir l'architecture des voies de la banalité. Tous les architectes belges en vue ont attaché leur nom à des résidences de campagne où, en pleine liberté, s'affirme un sentiment du pittoresque jugé inconciliable avec le bon goût dans la construction urbaine. Cluysenaar put faire un volume entier de ses châteaux et maisons de campagne. Il fut le premier à employer la brique et à donner du pittoresque à ces constructions en y adaptant des tours. Les vastes châteaux d'Allard à Uccle, du comte de Meeus à Argenteuil, etc.,

ainsi que les stations du pays de Waes, trouvèrent des imitateurs. Balat, Beyaert, Schadde, Janlet, Saintenoy ont attaché leur nom à des châteaux et constructions champêtres d'importance considérable. L'emploi de la brique, des tuiles et des carreaux émaillés, du bois ont concouru surtout à des combinaisons ingénieuses, en dehors des dispositions plus libres du plan général.

Charles Albert, décorateur bruxellois en vue, s'était édifié à Boitsfort un « castel » où tout l'ensemble de l'ameublement et de la décoration, jusqu'aux tapisseries à personnages rendus en peinture, étaient empruntés au style flamand. La vaste clientèle de l'artiste aidant, le succès de la tentative fut extraordinaire. La « maison vieux style » entra tout à fait en faveur. Nous avons dit l'influence de Leys à ce mouvement, rappelé l'enthousiasme provoqué à Paris par la façade belge de Janlet à l'Exposition universelle de 1878. La gare de chemin de fer de Bruges, œuvre de Schadde, conçue en style gothique; la gare de Tournai, œuvre de Beyaert; le square du Petit-Sablon, conçu par le même architecte, suffisent à caractériser la tendance. Le square du Petit-Sablon est un ensemble particulièrement heureux. Des colonnes ornées dans le goût de celles de la Bourse d'Anvers, reliées par une rampe en fer forgé, portent, au nombre de quarante-deux, les statuettes de bronze caractérisant les anciens métiers. L'idée procédait de Rousseau, alors directeur des Beaux-Arts. Elle fut réalisée d'une manière charmante par le peintre Mellery, chargé de fournir les dessins des figures exécutées en bronze par divers sculpteurs. Le square même du Petit-Sablon, où domine le groupe d'Egmont et de Horne, par Fraikin, contient un ensemble de statues d'hommes illustres du XVIe siècle, hommes d'État, guerriers, artistes.

Sur la maison, de moyenne grandeur, l'influence du nouveau courant fut particulièrement sensible. La symétrie

cessant d'être la règle essentielle, il fut permis de donner aux fenêtres un espacement ou une largeur mieux en rapport avec les exigences du climat, au grand profit du pittoresque. A Bruxelles, favorisé par le bourgmestre Buls, le mouvement s'accentua. Inutile de dire qu'il gagna la province. Anvers suivit. Les façades à pignons, construites en matériaux apparents, se multiplièrent comme à Nuremberg; les étages furent pourvus d'avant-corps vitrés en bois et même en pierres sculptées.

Parmi les architectes belges les plus activement associés à la propagande du style ancien, figure J.-J. Van Ysendyck, architecte érudit, élève de Cluysenaar. Il fit paraître, de 1880 à 1889, un imposant ouvrage intitulé : *Documents classés de l'Art dans les Pays-Bas du Xe au XVIIIe siècle.* Plus de sept cents planches reproduisant, par la photographie, les monuments et leurs détails, les estampes, objets mobiliers, furent pour les artistes une véritable mine d'informations. Comme constructeur, Van Ysendyck a attaché son nom à la restauration des Halles d'Ypres, à l'édification de diverses églises et spécialement des hôtels communaux de Cureghem et Schaerbeek dont l'ordonnance s'inspire des constructions municipales des anciens Pays-Bas.

La restauration des édifices anciens, largement et non toujours heureusement pratiquée en Belgique, n'a pas à nous occuper ici. Bruxelles, Anvers et Bruges ont mis un zèle louable à consolider, à enrichir même leur patrimoine ancien. A Bruxelles, par exemple, où la Grand'-Place a été splendidement rétablie sous la direction de Victor Jamaer, la « Maison du Roi » ou « du Pain » est, en quelque sorte, un monument nouveau. L'architecte s'est attaché à faire revivre les constructions du XVIe siècle, dont l'Hôtel de ville d'Audenarde est le type le plus achevé. Son édifice a même été pourvu d'un carillon.

A Bruges, sous la direction de M. de la Censerie, l'Hôtel de ville a été de même refait presque intégralement. L'intérieur comme l'extérieur a été décoré avec une richesse où revit le souvenir des jours de splendeur de l'antique cité.

A rappeler, plus encore pour son bel effet d'ensemble que pour son originalité de conception, le monument en gothique absolu érigé (1879-1881) dans le parc de Laeken, au roi Léopold Ier. Louis De Curte, l'architecte de cet ensemble de grande richesse décorative, a pu, il est vrai, invoquer le précédent du monument de Walter Scott à Édimbourg. Ce fut en style du XVIe siècle encore que Paul Saintenoy fils conçut le Palais de la Ville de Bruxelles à l'Exposition universelle de 1897, et pas n'est besoin de rappeler sans doute la reproduction intégrale de l'Hôtel de ville d'Audenarde représentant la Belgique dans la rue des Nations à l'Exposition universelle de Paris en 1900.

A peine, faut-il le dire, les exigences modernes se mettent en travers du retour absolu vers un passé assurément considérable mais en complet désaccord avec l'esprit de notre époque. Poussé à ses dernières conséquences, il lui manquera toujours ce facteur essentiel de toute création artistique sérieuse : l'inspiration. Des créations, souvent considérable, en style du moyen âge, ne sauraient prétendre à créer un revirement fait pour déposséder l'art de bâtir du bénéfice de ses conquêtes modernes. Même chose en ce qui concerne la Renaissance, bien que celle-ci, interprétée à la flamande, ait procuré à certains artistes des succès sérieux, succès de talent, succès d'imprévu.

En architecture, comme dans l'ensemble des arts, la Belgique, en arborant la bannière de la liberté, s'est rapidement fait une place très en évidence, tant par l'originalité de ses conceptions que par l'ingénieuse appropriation des éléments.

A l'appui de cette assertion, nous pouvons rappeler ce passage du numéro-programme de la revue française *L'Art décoratif* (1er octobre 1898) :

« L'Angleterre, qui donne le signal du départ dans la voie des transformations, s'est arrêtée en chemin ; les successeurs de Morris et de Crane s'immobilisent dans l'œuvre de ces premiers apôtres de l'art nouveau. Leurs vrais continuateurs sont les Belges qui, reprenant le mouvement anglais à l'origine, surent en développer les conséquences, débarrasser la voie des attaches au passé, trouver les formes nouvelles, et surtout définir nettement dans leurs œuvres les principes auxquels Morris n'avait fait que préluder. »

Un des artistes venus après Morris, dont le nom s'identifie le mieux avec le mouvement dont il s'agit, fut Henry Van de Velde. Dans le vaste domaine de l'art appliqué, aucune branche n'a échappé à son action. Le meuble, l'appareil d'éclairage, le bijou, le papier de tenture, voire la céramique et la reliure appartiennent à son domaine. Tous ont été de sa part l'objet de combinaisons non seulement ingénieuses, mais d'un goût délicat.

Comme architecte, revenant à certains principes d'abord appliqués par les Anglais, il a donné à ses ensembles une physionomie qu'on définirait assez bien en disant qu'elle fait songer au Japon. « Yachting style », d'après un biographe de Van de Velde, aurait dit de Goncourt ; on peut dire qu'en effet, dans les intérieurs créés par l'artiste, il y a la recherche de l'intimité, une tendance à utiliser les petits espaces au mieux des convenances de l'occupant. C'est donc bien le style « cabine de bateau ».

Le trait caractéristique de l'œuvre de Van de Velde, c'est une préférence non douteuse pour la ligne ondoyante par place gravement remplacée. C'est la dominante, le « leitmotiv » de son système. D'Allemagne, où l'artiste

s'est fixé et semble en train de faire école, quantité de ses innovations se sont répandues en France comme en Belgique. Bon nombre d'objets portent son empreinte, particulièrement dans l'orfèvrerie et l'appareil d'éclairage.

En Belgique, l'art de Van de Velde, fantaisie sur des thèmes anglais, a ramené l'attention vers des formes plus purement anglaises. Nul n'est prophète en son pays. On peut voir en Belgique, particulièrement dans les nouveaux quartiers des villes, comme à Bruxelles, aux stations balnéaires, des constructions de physionomie anglaise très prononcée.

Disons pourtant qu'aussi bien en province que dans la capitale, une part notable est faite à la fantaisie dans l'architecture privée. Dans les promenades, les maisons précédées de jardins, entourées de verdure, sont parfois d'une élégance, d'un imprévu tout à fait charmant.

Un mouvement prononcé vers l'abandon des errements anciens s'est dessiné aussi. L'album *Neubauten in Brüssel,* paru à Berlin en 1900 ([1]), met en relief cette tendance. Les noms de HANKAR, aujourd'hui décédé, et HORTA sont surtout associés à ce mouvement. Les constructions de ces architectes ont pour particularité de faire abstraction de tout style antérieur. Les contours généraux, le libéral emploi du fer, la forme et l'asymétrie des ouvertures, — des fenêtres sont presque circulaires, — le choix de l'appareil, la ligne des balcons, tout concourt à nous donner des échantillons accomplis de ce qu'on peut dénommer à bon droit l'*Art nouveau.*

De quelque nom qu'on le décore, au surplus, et de quelque façon qu'on l'apprécie, le mouvement qu'il inaugure mérite l'attention la plus sérieuse.

([1]) BILDER, *Moderne Städte.* E. Wachs.

Étroitement lié aux applications de la science, l'art de bâtir est forcément amené à des transformations impossibles à localiser. En art, autant que dans les autres domaines, le progrès est la recherche du mieux.

La plus chaleureuse admiration de l'œuvre du passé ne doit contrarier en rien la préoccupation de l'avenir.

La splendeur de l'art est à ce prix.

COMMUNICATIONS DIVERSES

AYANT TRAIT A

L'ÉVOLUTION DE L'ART

DU PORTRAIT

DISCOURS

prononcé à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, le 25 octobre 1891

Sur un portrait :

Enfant de l'art et de la nature,
Sans prolonger la vie, j'empêche de mourir.
Plus je suis vrai, plus je suis imposteur,
Et je deviens trop jeune à force de vieillir !

I.

Dans le vaste et glorieux ensemble d'œuvres accumulées par les siècles et dont l'étude importe si grandement à notre connaissance de l'histoire, aucun genre de production n'est mieux fait pour intéresser à la fois l'archéologue et le philosophe, le critique et l'artiste, que le portrait.

Renouvelé sans cesse et sans cesse rajeuni au contact de la nature, nous ramenant peut-être, selon l'ingénieuse théorie des Grecs, aux origines mêmes de l'art [1], gran-

---

[1] D'après les Grecs, le dessin devrait son origine à Dibutade, la fille d'un potier de Sicyone, laquelle voulut, à la lueur d'une lampe, tracer sur le mur la silhouette de son amant prêt à la quitter pour un long voyage.

dement illustré déjà par les Romains, le portrait n'en constitue pas moins une expression des plus vivaces du génie artistique des temps modernes. Ayant les maîtres les plus fameux pour artisans de sa perfection, il a aussi pour privilège de réfléchir, avec une constance et une netteté invariables, l'esprit des époques. De là sa haute et durable valeur rétrospective.

Au simple titre de manifestation artistique, le portrait a eu des fortunes diverses. Refuge fréquent de la médiocrité, aucun autre genre n'a procuré aux statuaires, aux peintres, aux graveurs, l'occasion de plus de chefs-d'œuvre, enrichi leur domaine de travaux plus accomplis.

Notre temps fait au portrait une large part dans ses prédilections. Il l'a, peut-on dire, élevé au rang de puissance. Servant à mesurer la valeur d'un début, un portrait exhalte et parfois ruine aussi les réputations acquises. Au point de vue social, à peine dirai-je son importance. De tous les héritages de famille, rien de plus précieux que l'œuvre où se perpétue le souvenir des êtres chers à notre cœur, et nous savons tous combien sont infinies et charmantes les formes qu'elle nous procure, sans solliciter — ni mériter peut-être — les suffrages de la critique.

Créé bien plus pour l'avenir que pour le présent, le portrait emprunte sa signification première, et presque sa raison d'être, à cette condition primordiale de survivre à la personne dont il retrace l'image. Aussi, durant une période fort longue, pendant le moyen âge presque entier, voyons-nous la sculpture et la glyptique chargées seules du soin de perpétuer le souvenir des grandes individualités des deux sexes. Tâche supérieurement accomplie d'ailleurs, comme l'attestent entre autres les effigies tombales, véritables trésors étudiés sans relâche par l'archéologue et l'historien, et non moins intéressants pour l'artiste.

On a pu, à des époques déjà éloignées, composer des

recueils extrêmement précieux de portraits de seigneurs et de dames exclusivement empruntés aux figures tombales. Le plus souvent le personnage y est représenté les yeux ouverts, et longtemps il fut même d'usage de revêtir de couleur les effigies sculptées, ce qui, tout en ajoutant à leur expression, leur donnait un certain degré d'analogie avec ces images de cire que l'antiquité et le moyen âge associaient aux funérailles des défunts illustres.

Ce n'est pourtant qu'avec le XVe siècle que le portrait entre en possession des ressources qui marquent le point de départ de sa splendeur. Dès son apparition, la peinture à l'huile seconde d'une manière surprenante la faculté d'observation des artistes et, chose peut-être unique dans l'histoire des inventions, leur met en mains un procédé dont plusieurs siècles d'emploi n'ont fait que confirmer l'excellence.

En réalité, l'introduction de la peinture à l'huile crée le portrait peint, et quelle que soit l'action exercée sur lui par la statuaire, celle-ci, à son tour, envisagée dans ses rapports avec le portrait, a grandement profité elle-même de l'exemple de la peinture. N'en trouvons-nous pas une preuve dans les bustes incomparables de la renaissance italienne, où le discret emploi des teintes vient si puissamment en aide au sculpteur pour ajouter à l'expression de son travail ?

Il n'existe, comme vous savez, aucune œuvre certaine d'Hubert, l'aîné des frères Van Eyck, et, sans doute, l'initiateur de son cadet. Jean Van Eyck, en revanche, est l'auteur d'un ensemble d'effigies que je n'hésite pas à signaler comme de véritables prodiges. On ne saurait trouver d'autre terme pour qualifier ces interprétations de la nature où, non seulement une personne déterminée, mais tout ce qui lui appartient et l'individualise revit comme par la force d'un mirage après tantôt cinq siècles révolus. Ainsi conçu, le portrait cesse d'être une glori-

lication, un symbole : il entre presque triomphalement dans la phase des réalités.

Et que de joie il nous procure à dater de ce moment! Dans les chemins ouverts par le génie des Van Eyck viennent successivement s'engager quelques-uns des peintres les plus extraordinaires, dont l'histoire garde le souvenir, non point, sans doute, portraitistes exclusifs, mais dont aucune autre forme de conception autant que le portrait n'atteste l'attentive et pénétrante observation de l'être humain.

Si étrangement maîtres qu'ils soient du procédé, ils ne lui demandent encore que d'être le serviteur soumis de leur rigoureuse vision. Nul de nous ne songe aux habiletés de la technique en présence des portraits d'un Antonello, d'un Solario, d'un Metsys, d'un Dürer, d'un Holbein, d'un Moro, de tant d'autres prodigieux évocateurs. C'est avant tout le modèle qui nous intéresse et nous subjugue, au point de donner devant sa muette image l'illusion qu'à force de crier comme Donatello à sa statue : « Mais parle donc que je t'entende! » ses lèvres vont se desserrer pour nous dire le secret de son existence. Illusion à peine, car, comme dit Charles Blanc, le peintre doué d'un esprit peut évoquer l'esprit de son modèle.

Les peintres anciens, j'ai hâte de l'ajouter, ne mettent pas toujours à si rude épreuve notre pénétration. Outre qu'une ingénieuse combinaison d'accessoires et d'attributs leur vient en aide pour indiquer la profession, les goûts, la position sociale des individus, c'est chez eux aussi un usage fréquent de joindre à leurs portraits des armoiries, des devises, des sentences, mieux encore, le nom et l'âge des personnes représentées, choses dont l'abandon, soit dit en passant, mérite d'être signalé comme un contre-sens absolu. Un portrait de mince valeur artistique peut être, au point de vue de l'histoire, une source de première importance. Nulle effigie ne devrait, dès lors, sortir des

mains d'un statuaire ou d'un peintre sans porter, tout au moins au revers du marbre ou de la toile, le nom, l'âge et la qualité de la personne dont elle retrace l'image.

« Pleins d'idées », pour me servir de l'heureuse expression de Paul Mantz, les portraits du XVIe siècle sont comme ce miroir magique de la légende, où non seulement se réfléchissait le visage, mais la pensée à quiconque s'en approchait.

Parfois le regard nous trouble par sa sévérité, impression d'ailleurs voulue, et que souvent précise encore une inscription où se révèle tout à la fois l'esprit du temps et celui de l'individu représenté.

Au bas d'un portrait de Salario, à la Galerie Nationale de Londres, je cueille cette pensée profonde : « Ne sachant ce que tu fus, ignorant ce que tu seras, que ton étude constante soit de savoir ce que tu es [1] ».

Ailleurs on nous dira que les plus secrètes pensées de l'âme du modèle se lisent sur son visage [2], pensées bien définies, car il n'est point rare de voir le souvenir de la mort gravé dans le sein de l'homme qui a posé devant le peintre.

Ce souci constant de la fin des choses est le fond de tout le courant populaire d'idées qui, comme l'observe Coindet, s'explique par les grandes commotions politiques dont l'Europe était le théâtre, et par le peu de sûreté que l'on trouvait vraiment pour ses biens et sa vie, plus encore quand on était illustre que quand on était obscur.

Quoi d'étrange, dès lors, à ce que des préoccupations si graves agissent sur le maintien et l'expression des individus; quoi d'étrange encore à ce que cet œil qui rencontre le nôtre semble lire dans l'éternité ?

---

(1) « Ignorans qualis fueris, qualisque futurus, sis qualis, studeas posse videre diu. »

(2) « Vultus figura, affectiones pectoris secretiores indicat. »

Le portrait est le triomphe de l'art du XVIe siècle, chose à ce point évidente que toutes les églises et tous les musées nous montrent des triptyques où interviennent les effigies de pieux donateurs, chefs-d'œuvre absolus, quand un panneau principal, consacré à illustrer quelque sujet de la légende, mérite à peine le regard (¹).

Les contemporains, toutefois, avaient là-dessus d'autres idées. Van Mander, à plus d'une reprise, s'apitoie sur le sort des artistes de son temps, assez disgraciés du sort pour devoir leur existence à un ordre de travaux qualifiés par lui de secondaires. Il est piquant de voir le maître de Frans Hals, appelé à être bientôt le représentant le plus glorieux du portrait en Hollande, déplorer les rares occasions fournies aux Néerlandais de s'illustrer dans ce que nous appellerions aujourd'hui la grande peinture, c'est-à-dire le genre religieux ou allégorique. Il fallut, vous le savez, le retour de Rubens aux Pays-Bas pour amener l'efflorescence d'un ordre de conceptions dont rien, dans l'école flamande, n'avait jusqu'alors prédit la splendeur.

Dans ses rapports avec le portrait, dominé par ses souvenirs du Titien, Rubens n'allait pas tarder à donner au genre une physionomie nouvelle. Dépouillé du caractère ou, si vous l'aimez mieux, du charme de l'intimité, le portrait, dans la forme et dans l'expression, acquiert bientôt la portée d'une œuvre publique et presque solennelle. « Le premier des Flamands », dit M. Rooses, « Rubens a fait vivre ses modèles d'une vie abondante, montrant la

---

(¹) Ceci s'applique surtout aux écoles septentrionales. L'Italie, bien qu'ayant possédé parmi ses peintres des portraitistes de première valeur, voua longtemps ses préférences au buste et à la médaille, chose expliquée par la force des traditions de l'antiquité. M. C. Woermann, dans une étude récente sur le portrait en Italie, à l'époque de la Renaissance, publiée par la *Deutsche Rundschau*, fait cette remarque ingénieuse que parmi les effigies du temps beaucoup nous montrent les personnages de profil, traduisant ainsi, à toute évidence, le souvenir des médailles.

circulation d'un sang généreux sous leur peau transparente et ensoleillée. »

Fromentin, dans sa brillante étude des maîtres néerlandais, appréciant à son tour la valeur, comme portraitiste, de l'illustre chef d'école, ne conclut pas à l'avantage de ce dernier. « Ses portraits sont faibles », écrit-il, « peu observés, superficiellement construits et, partant, de ressemblance vague. On s'aperçoit que Rubens manquait de cette naïveté attentive, soumise et forte qu'exige, pour être parfaite, l'étude du visage humain... Je ne dirai pas que ce soit banal, et cependant ce n'est pas précis... Supposez Holbein avec la clientèle de Rubens, et tout de suite vous voyez apparaître une nouvelle galerie humaine, très intéressante pour le moraliste, également admirable pour l'histoire de la vie et l'histoire de l'art, et que Rubens, convenons-en, n'aurait pas enrichie d'un seul type. »

Le jugement est d'une rigueur sans doute excessive.

Dans la série des portraits de Rubens, il en est d'incomparables, pour ne citer que la radieuse image d'Hélène Fourment, dont la beauté triomphe des joyaux et des atours accumulés sur sa petite personne par les fastueuses prédilections de son illustre époux, une des perles assurément de la Pinacothèque de Munich, si riche pourtant en chefs-d'œuvre.

Mais la sagacité d'un critique de la valeur de Fromentin n'était pas pour être déroutée par de vaines apparences. Rubens portraitiste n'est ni un distrait ni un indifférent. Comme tout le monde, il est le fils de son siècle : « Époque d'apparat, de politesse, de mœurs officielles pompeuses et guindées », Fromentin lui-même le proclame.

Il n'en est pas moins vrai que par et avec Rubens, le portrait entre dans une phase nouvelle, accuse un ensemble de tendances dont la valeur résulte bien plus de la

géniale expression qu'elles trouvent sous le pinceau de quelques hommes d'élite que du progrès absolu qu'elles consacrent.

Nul artiste n'a plus puissamment accusé cette forme nouvelle du portrait qu'Antoine Van Dyck. Jugé dans l'ensemble de son œuvre, il est, sans conteste possible, le plus superbe représentant du genre. Personne, avant lui, pas même le Titien, n'en a plus complètement fait valoir les ressources, personne non plus n'en a plus royalement écarté les rigueurs. De là, et à très juste titre, les succès incomparables du glorieux élève de Rubens.

Donner à tous les hommes la dignité et la noblesse, à toutes les femmes — et quoi qu'en dise Walpole — la grâce et la beauté, voilà sans doute plus qu'il n'en fallait pour faire la fortune d'un portraitiste. Aussi quelle vogue et quelle habile répartition du temps pour y répondre!

D'heure en heure les modèles se succèdent dans l'atelier; à peine le maître a-t-il fait un dessin, une esquisse d'ensemble, que les élèves l'ont mis au point, établi sur la toile, ont fourni l'ébauche. Il ne reste alors à l'artiste, après avoir peint le visage, qu'à préciser l'effet par quelques touches adroites et sûres. Les mains, ces mains si belles, si élégantes, si nobles, ne sont pas, vous le savez, celles de la personne même; elles ont été préparées à l'avance à l'aide de modèles de l'un et de l'autre sexe, recherchés tout exprès; elles s'adaptent à tout le monde. Ensemble charmant, prestigieux, mais trop souvent aussi, vous le comprenez, manifestement impersonnel.

Tous les portraits de Van Dyck ne sont pas sans doute le produit de ce système. Il en est où le charme d'une exécution prestigieuse se rehausse d'une individualité pénétrante; en revanche, un trop grand nombre sont des œuvres hâtives, trahissant le désir d'aller vite, de satisfaire aux exigences du modèle, la plus funeste, entre toutes, des préoccupations d'un peintre de portraits.

On ne peut nier que le modèle ne vienne souvent d'une manière admirable seconder l'artiste. Qui de nous, à la vue de certains visages, ne s'est écrié, avec un sentiment voisin du désespoir : « Le merveilleux portrait à faire! » Mais songez donc au supplice et à l'humiliation de ce peintre obligé de compter avec les exigences de la sottise et de la vanité. De là, très certainement, l'espèce de discrédit dont fut longtemps frappé le portraitiste de profession.

Vous connaissez l'opinion de Van Mander; voici celle d'un peintre qui fut pourtant lui-même, à ses heures, un portraitiste grandiose, l'illustre Jordaens.

Houbraken rapporte que Nicolas Maes, un artiste hollandais, dont les effigies à perruques et à rhingraves sont à bon droit recherchées des collectionneurs, vint à Anvers, désireux de connaître ses confrères brabançons. Jordaens ayant fait au peintre les honneurs de sa galerie et de son atelier, lui demanda enfin la nature de ses travaux. Maes, Houbraken l'atteste, avoua, non sans réticence, qu'il était portraitiste. « Portraitiste! Hélas, confrère, je vous plains! » s'écria Jordaens, faisant allusion au sort malheureux du peintre, esclave des caprices de son modèle.

Nous en avons fini, je l'espère bien, des gens capables de confondre l'ombre d'un nez avec la trace d'une prise indiscrète; les priseurs, du reste, se font rares. Mais nos journaux annoncent encore les portraits de « ressemblance garantie », mot précisément sans valeur, attendu que la ressemblance est chose essentiellement relative et sujette à des variations sans nombre.

Que de fois le modèle lui-même nuit à sa propre ressemblance!

Je tiens d'un artiste que, chargé de transmettre à la postérité la plus lointaine l'image d'un homme en évidence, et plus préoccupé encore de l'être, sa perplexité

fut grande en constatant que chaque repos enlevait de la ressemblance à sa peinture. Pourtant il était certain d'avoir fidèlement observé son personnage. Ce fut celui-ci même qui, fortuitement, donna la clef du mystère.

« — A quoi travaillez-vous ? dit un jour le modèle au peintre.

» — Aux habits, Monsieur.

» — Parfait. Quand vous vous occuperez de la face, songez à m'avertir ; c'est qu'il faut, voyez-vous, que je compose mon visage. »

Le pauvre homme, soucieux de jouer son rôle devant la postérité, se faisait une figure de circonstance.

Il s'agit ici d'une exception. Observez pourtant que, de même que les individus, les époques ont leur manière d'envisager la ressemblance et que les artistes, beaucoup moins qu'on ne le croit, échappent à l'influence du courant.

De Piles, dont certainement je serais inexcusable de prononcer sans respect le nom dans cette enceinte, car entre beaucoup de choses excellentes qu'il vous a dites sur la peinture, il nous a procuré sur Rubens des informations d'un prix inestimable, De Piles a écrit sur le portrait un chapitre curieux [1].

Jugez-en par ce passage :

« Il faut que les portraits semblent nous parler d'eux-mêmes et nous dire par exemple : tiens, regarde-moi, je suis ce roi invincible, environné de majesté ; je suis ce valeureux capitaine qui porte la terreur partout ; ou bien, qui ai fait voir par ma bonne conduite tant de glorieux succès ; je suis ce grand ministre qui ai connu tous les ressorts de la politique ; je suis ce magistrat d'une sagesse et d'une intégrité consommées ; je suis cet homme de lettre tout absorbé dans la science ; je suis cet homme

---

[1] Roger De Piles, *Cours de peinture par principe*, p. 163 (1709).

sage et tranquille que l'amour de la philosophie a mis au-dessus des désirs de l'ambition; je suis ce prélat pieux, docte, vigilant; je suis ce protecteur des beaux-arts, cet amateur de la vertu; je suis cet artisan fameux et unique dans ma profession, etc. Et pour les femmes : je suis cette sage princesse dont le grand air inspire le respect et la confiance; je suis cette dame fière dont les manières grandes attirent l'estime, etc.; je suis cette dame vertueuse, douce, modeste, etc.; je suis cette dame enjouée qui n'aime que les ris, la joie, etc.; ainsi du reste. Enfin les attitudes sont le langage du portrait. »

Les artistes eurent-ils égard aux opinions de De Piles? Peut-être bien, car un singulier rapport se manifeste entre ses théories et les pompeuses images nées du pinceau des peintres et du ciseau des statuaires fameux de son temps, largement inspirés, sans doute, par l'exemple du Bernin.

De naturel, il ne pouvait être question. Songez à ces modes grotesques du temps de Louis XIV, à ces gigantesques perruques des hommes, aux fontanges des dames, à l'absurde vêtement connu sous le nom de rhingrave, — d'origine hollandaise, comme l'indique son nom, et déjà ridiculisé par Molière, — à ces armures de parade qu'on ne mettait plus que pour se faire peindre et qui faisaient des guerriers autant de don Quichotte. On ne sait ce qu'il faut admirer davantage, du talent ou de la complaisance des artistes appelés à interpréter la nature dans de telles conditions.

Rigaud et d'autres avec lui se montrent devant le chevalet en habits de velours ou de satin, et comme pavoisés de draperies battues par un vent de tempête. Que pareilles invraisemblances aient pu naître du pinceau d'artistes de réelle valeur, cela ne s'explique que par l'influence des milieux. Au temps où la mode procurait au peintre l'occasion des somptueux étalages de chatoyantes étoffes, d'étincelantes armures et de flots de dentelles, attitudes et

expressions avaient vite fait de se mettre au ton de ces fastueux atours, comme les grâces d'emprunt étaient le complément obligé des houlettes enrubannées et des chapeaux fleuris du XVIIIe siècle. C'est que, en réalité, il y a pour les époques un type idéal dont il faut, bon gré mal gré, qu'un artiste se rapproche et que lui-même ensuite contribue à mettre en honneur. Ce sera la mode, soit; mais j'affirme que le portrait n'a jamais échappé à son influence.

De Piles assure que, de son temps, une femme n'entendait se faire peindre qu'à la condition de paraître belle. « J'ai vu des dames », dit-il, « qui m'ont dit nettement qu'elles n'estiment pas les peintres qui font ressembler, et qu'elles aimeraient mieux qu'on leur donnât beaucoup moins de ressemblance et plus de beauté. Il est certain qu'on leur doit là-dessus quelque complaisance. »

Les critiques du temps disputent le plus sérieusement du monde sur le point de savoir s'il convient mieux de représenter les personnages dans leur costume réel, ou de s'en rapporter au peintre du soin d'en imaginer un à sa guise. C'était tomber de Charybde en Scylla. Les hommes devenaient ainsi à bon compte des héros; les femmes, des déesses; héros et déesses coiffés à la mode du jour, cela va de soi, et vêtus de satin. Un document, retrouvé par M. Bredius dans les archives hollandaises, signale un ménage bourgeois s'accordant avec un peintre pour l'exécution de deux portraits : Monsieur sera représenté en Scipion; Madame, en Pallas.

Pendant une longue période, en somme, le portrait ne semble possible qu'environné de solennité; il ne paraît pouvoir se produire que dans une atmosphère de flatterie. C'est que, pendant une longue période aussi, il est comme l'apanage des grands et des favoris de la fortune, l'aspiration suprême des gens en quête de célébrité. J'avoue qu'il doit à cette circonstance une somme considérable d'inté-

rêt et que, la gravure aidant, il deviendra pour l'histoire une source écrite de réelle importance.

Vulgarisé par le burin, un portrait est susceptible de s'enrichir de tout un ensemble d'informations sur le personnage dont il redonne les traits et dont, bien souvent, il complète la biographie.

Parfois enfin, et non rarement, il devient entre les mains des thuriféraires un instrument de flatterie.

N'est-ce pas l'un d'eux qui a trouvé, pour le portrait de d'Harcourt, ces vers presque aussi fameux que l'estampe qu'ils décorent :

L'honneur qu'il s'est acquis est sy grand et sy juste,
Et l'on aura pour luy tant d'estime et d'amour,
Que, comme les grands Roys prennent le nom d'Auguste,
Les plus fameux héros prendront celui d'Harcour.

Une femme, ai-je dit, n'entendait être peinte qu'à la condition d'être belle. C'est maintenant au tour du poète de combler la mesure des flatteries du peintre :

Moins d'esclat avait dans les yeux
Celle pour qui les Grecs firent dix ans de guerre,
Et vous n'avez, hommes et dieux,
N'y rien de plus beau dans les cieux
Ny rien de sy beau sur la terre.

Je multiplierais à l'infini ces exemples; ils ne feraient que donner plus d'évidence à ce fait, que le public et les artistes se désintéressaient également du « naturel et de la vérité », que le modèle, pour sa part, tenait bien plus à ressembler à son portrait qu'il n'avait essentiellement à cœur que celui-ci fût sa fidèle image.

II.

Un épisode intéressant de l'histoire du portrait marqua l'année 1632. En cette année-là, Van Dyck et Frans Hals

se rencontrèrent à Harlem et se firent réciproquement leur image. Les détails de l'entrevue sont faits pour remettre en mémoire la fameuse visite d'Apelle à Protogène, car il suffit à Van Dyck d'un petit nombre de coups de brosse pour trahir son incognito. On assure qu'il fit de vives instances pour déterminer son célèbre confrère à le suivre à Londres. Frans Hals refusa de se laisser convaincre.

Flatter ceux du logis, à son maître complaire.

Rien de moins conforme à ce que nous savons des goûts et des aptitudes de ce libre enfant de la nature, de cet adversaire déclaré de la contrainte, non moins dans sa vie que dans son art.

Frans Hals n'est ni partout ni toujours le fougueux brosseur que nous admirons dans une partie de son œuvre. Il est permis de douter cependant que son énergique pinceau eût trouvé, parmi les gracieuses dames et les beaux cavaliers de la Cour d'Angleterre, des modèles aussi favorables que parmi les opulentes bourgeoises et les joyeux gardes civiques de Harlem. Avec cela, l'aîné de Van Dyck d'une quinzaine d'années, il avait dès longtemps des habitudes faites, et l'on peut croire que, en dernière analyse, l'art avait plus à perdre qu'à gagner à l'expatriation du superbe portraitiste.

Le portrait, dans l'école hollandaise, constitue vraiment une des plus splendides manifestations du génie artistique.

Consacrée non plus à la glorification d'un homme et de sa race, l'œuvre, par nature et par destination, est faite pour intéresser la foule. Comme le dit Vosmaer, « un peuple nouveau et qui a su s'affranchir du pape, du roi et de la tradition, naît à la vie. Un tel milieu est seul capable de faire éclore un tel art radicalement indépendant, naturel, humain et tiré des entrailles mêmes de la nation [1] ».

---

[1] *Frans Hals*. Leyde, 1873, p. 2.

Groupés en armes autour du chef de leur choix, réunis pour quelque devoir civique ou charitable, pénétrés de la grandeur, tout au moins de l'utilité de leur rôle, fiers aussi de l'estime de leurs commettants, les libres citoyens tiendront à honneur de se faire peindre à frais communs, pour aller ensuite, aux parois de la salle de leurs assemblées, poursuivre cette longue série de tableaux corporatifs dans lesquels leurs descendants relèveront un jour avec fierté leur présence et à leur tour puiseront une leçon de civisme. Le génie de Frans Hals sut rajeunir cette donnée déjà plus que séculaire de son temps. Bien d'autres artistes ont brillé dans le même ordre de productions; on peut dire que, sauf Rembrandt, venu au monde vingt-sept ans après lui, aucun ne l'éclipse.

Il y a de nos jours, je le sais, un mérite médiocre, si tant est qu'il y en ait, à faire ressortir la valeur des productions de Frans Hals, assez hautement appréciées des connaisseurs.

Fromentin, que pourtant ses goûts ni son éducation ne préparaient à louer sans réserve l'esthétique du maître, n'hésite pas à voir en lui « un des plus habiles peintres et des plus experts qui aient jamais existé nulle part, même en Flandre avec Rubens et Van Dyck, même en Espagne, malgré Vélasquez ». Cela peut suffire à la gloire d'un artiste.

Pourtant, constatez l'influence de la mode : à l'époque où paraissait le livre fameux du critique français, il y avait peu d'années encore que Frans Hals commençait à être jugé à sa valeur. En Angleterre même, où nombre de maîtres hollandais trouvèrent dès le siècle passé de chauds admirateurs, je constate qu'en 1855 une somme de quelques livres suffit à payer une œuvre du grand portraitiste.

Dix ans après, à la vente Pourtalès, lord Hertford se fait adjuger, au prix de 51,000 francs, un portrait d'homme, aujourd'hui une des perles de la collection Wallace.

Depuis, la valeur des œuvres de Frans Hals n'a fait que progresser. Cela n'empêche que, en 1876, — il y a quinze ans à peine, — Fromentin a pu écrire encore avec un soupçon d'humeur : « Aujourd'hui le nom de Hals reparaît dans notre école au moment où l'amour du naturel y rentre lui-même, avec quelque bruit et non moins d'excès ».

L'amour du naturel ! Grands dieux ! S'il est un domaine où l'on ne s'attendît pas à le voir rentrer, par la simple raison qu'il n'en dût pouvoir sortir, n'est-ce pas celui de l'art ? Pourtant il faut se rendre à l'évidence du contraire.

Il est incontestable que le XVIIIe siècle nous a laissé un ensemble d'œuvres exquises. Avouons que le souci d'être naturel n'a pas dû grandement tourmenter leurs auteurs. A peine se fait-il jour, et bien timidement encore, à une époque déjà rapprochée de la nôtre, comme dans les œuvres de Greuze et de Chardin, si vite délaissées pour les solennelles conceptions de Le Barbier et de David.

Il ne fallait rien moins qu'une commotion révolutionnaire pour ramener le portrait dans les voies du naturel.

David, sans se dépouiller tout à fait en sa faveur de son rigorisme académique, n'en a pas moins, surtout à une époque rapprochée de ses débuts, signé des effigies excellentes et dont il serait impossible de contester le naturel parfait. Bien entendu, je ne range dans cette catégorie et malgré leur valeur d'art, ni le Marat, ni Le Pelletier de Saint-Fargeau, non plus que le Bonaparte. Ce sont là, à proprement parler, des conceptions historiques. Mais il y a de David tout un ensemble de portraits dont le grand caractère se rehausse d'une sincérité d'interprétation qui les fera rechercher bien au delà de pages plus développées, que leurs allures solennelles nous rendent aujourd'hui insupportables.

Malgré les *incroyables* et les *merveilleuses,* l'esprit démocratique avait eu raison de beaucoup d'excentricités

de la mode et, par la forme comme par la couleur, l'habit des deux sexes se signalait par une simplicité plus favorable à la peinture. On allait pouvoir enfin, sans être ni grand seigneur ni financier, prétendre avoir son portrait. Aussi bien la poudre, l'habit de velours et le gilet de satin délaissés, il devenait difficile au peintre de caractériser le rang social de son modèle. L'individu alité primait en importance le rôle ; les exemples, en un mot, étaient à chercher dans la réalité, sans l'interposition de la fantaisie plus ou moins inventive du portraitiste.

Peu à peu on s'accoutuma à considérer les anciens, les Hollandais, dont, inconsciemment, on se rapprochait. L'influence des portraitistes anglais, spécialement de Reynolds, se faisait sentir aussi en quelque mesure sur le continent, mais, en réalité, l'impulsion partait de David. Étape remarquable, tout le monde a pu s'en convaincre à l'Exposition du *Centenaire,* comme à celle des *Portraits du siècle.* Voyez pourtant la signification du portrait, envisagé comme caractéristique d'une époque : l'Empire n'était pas fait que, déjà, le portrait d'apparat rentrait en scène et, ici encore, la personnalité de David se montre à l'avant-plan.

Ordonnateur des fêtes républicaines, le chef d'école garda la haute main sur tout l'ensemble du mouvement des arts tant que dure l'ère napoléonienne.

Le fameux portrait de Bonaparte, peint après Marengo et que possède aujourd'hui le Louvre, nous ramène en droite ligne aux conceptions de l'ancien régime.

Quand il fut question de ce portrait, le premier consul voulut savoir comment il serait représenté.

« — Je vous prendrai », dit David, « l'épée à la main dans un combat.

» — Ce n'est pas avec l'épée qu'on gagne les batailles. Je veux être peint calme, sur un cheval fougueux.

» — Soit ; et quand poserez-vous ?

» — Poser! Mais vous n'y pensez pas? Croyez-vous que les grands hommes de l'antiquité aient jamais posé pour les images qui sont parvenues jusqu'à nous?

» — Mais, général, je vous peins pour vos contemporains, pour vos soldats qui vous ont vu, vous connaissent et voudront vous trouver ressemblant.

» — Ressemblant! mais la ressemblance consiste-t-elle seulement dans l'exactitude des traits, des détails, d'un pois sur le nez par exemple? C'est la physionomie, le caractère de l'homme qu'il faut peindre.

» — Mais l'un n'empêche pas l'autre!

» — Alexandre a-t-il jamais posé pour Apelle? Personne aujourd'hui ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants; il suffit que leur génie y vive [1]. »

Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte.

Le premier consul eut son portrait sans avoir posé, portrait légendaire, comme tous les autres d'ailleurs, car il n'existe pas, que je sache, une seule image de Napoléon fidèlement copiée sur le vif.

L'empereur en est-il moins connu? Sa physionomie ne s'est peut-être popularisée si vite que, précisément, parce qu'elle n'a été livrée à la foule que dans ses traits caractéristiques, ce qui, pour les souverains, à peine entrevus, constitue la ressemblance essentielle. Personne ne s'attend à ce que le profil d'une monnaie soit l'image absolue du monarque, ni que chaque nouvelle émission nous apporte de lui un profil nouveau.

C'est qu'il y a, pour les illustrations, une ressemblance spéciale, destinée à fixer la tradition. Rubens, par exemple, dont la physionomie n'est pas moins populaire que celle de Napoléon, a été représenté à différents âges. Bien des

---

(1) L.-J.-Jules David, *Le peintre Louis David*. Paris, 1880, pp. 382-383.

personnes en sont encore à ignorer que l'illustre peintre fut, de bonne heure, affligé d'une calvitie presque complète. Qu'importe à la foule! Elle n'a voulu retenir que l'image populaire, celle au grand chapeau, que le simple fait de prononcer le nom de Rubens représente à notre souvenir. Le maître lui-même l'a sans doute voulu ainsi, et j'ai eu l'occasion de montrer les modifications qu'il apporta à son image dans ce but ([1]).

Bien plus encore que la peinture, le principe régit la statuaire. S'agit-il de transmettre à la postérité le souvenir d'un citoyen illustre, évidemment c'est de l'ensemble des faits de sa carrière que saura s'inspirer le sculpteur. Il n'ira pas, au rebours du bon sens et du bon goût, sous prétexte de ressemblance et pour complaire à quelques badauds, commettre l'anachronisme d'immortaliser dans sa décrépitude un homme dont l'œuvre marquante a coïncidé avec la période de sa vie la plus favorable aux mâles entreprises.

Qu'importerait ici une ressemblance textuelle, alors qu'en l'espace d'une seule génération cette ressemblance n'est plus qu'un vain mot, la grandeur du souvenir ayant transfiguré l'individu? La théorie de Napoléon ne manquait pas, en somme, de justesse ([2]).

([1]) *Rubens d'après ses portraits. Étude iconographique* (*Bulletin Rubens.* Anvers, 1883).

([2]) Les lettres de Duroc, grand maréchal du Palais, chargé des commandes. « Recommandez aux peintres », écrit Duroc le 15 septembre 1807, « de faire des figures plutôt gracieuses »; le 1er octobre : « Recommandez aux peintres de s'attacher moins à la parfaite ressemblance qu'à donner le beau idéal en conservant quelques traits et en faisant un portrait plutôt agréable »; le 22 octobre : « Je vous renvoie, Monsieur, le portrait de Sa Majesté, la figure n'a pas assez de noblesse; enfin, dans celui-là comme dans tous les autres, le peintre cherche à attraper une ressemblance qu'il ne peut attraper et cela le conduit à faire d'autres fautes » (*Gazette des Beaux-Arts,* vol. II, p. 1994, article de Frédéric Masson).

III.

Le XIXe siècle, en ce qui concerne le portrait, débute par un événement dont l'importance ne saurait être méconnue : l'invention de la lithographie. Dès l'année 1799, le procédé était complet. Bien que servant aux usages les plus divers, il ne tarda pas à devoir son succès principal au portrait. En 1819 déjà, le procédé s'était à ce point répandu que partout retentissaient les couplets d'un vaudeville bien oublié : les *Bolivars* et les *Morillos :*

Vive la lithographie !
C'est une rage partout,
Grands, petits, laide, jolie,
Le crayon retrace tout !

Et c'était bien le cas. Il s'en faut que la lithographie n'ait prêté ses ressources qu'aux œuvres de premier ordre. En revanche, les plus célèbres artistes — notez que je n'en excepte aucun — ont illustré le dessin sur pierre par des travaux d'importance considérable. Il existe d'Ingres, par exemple, des portraits lithographiés qui sont des chefs-d'œuvre. Les deux Vernet, Géricault, Delacroix, Decamps, tous les hommes marquants de la période romantique, ont, à l'aide de ce même procédé, mis au jour des planches restées fameuses. Raffet, Bellangé, Charlet lui doivent presque tout leur renom. Quelques artistes se vouèrent surtout au portrait.

La grande vogue de leurs œuvres suffit à dire que ce fut à l'entière satisfaction du public.

L'école belge a compté parmi les lithographes presque tous ses artistes notables de la première moitié du siècle. Madou, par exemple, fut, comme lithographe, un portraitiste fécond et très original. Il y a de Van der Haert des planches d'incontestable supériorité. Baugniet et Schu-

bert, à eux seuls, ont constitué une galerie de portraits se chiffrant à plusieurs milliers de dessins, parmi lesquels on en peut citer de fort importants.

Tant valait le dessinateur, tant, sans doute, vaut l'image. Il suffit à mon sujet de la constatation que la lithographie fut pleinement à la hauteur de son rôle, que ni un fait ni un homme marquants, à quelque titre que ce soit, ne lui échappèrent, qu'enfin l'ensemble de ce qu'elle a créé constitue pour l'histoire de la première moitié du siècle une source d'informations qui, hélas! va nous manquer complètement pour la seconde.

« Elle a », disait Charles Blanc, parlant de la lithographie, « l'avantage de prêter mieux qu'aucun autre procédé et, avec plus de souplesse, à mettre en relief le génie, le caractère ou le tempérament de chaque maître. » Appliquée au portrait, son influence fut considérable. Bien que réduite, comme la gravure, du reste, à l'unique opposition du blanc et du noir, elle permettait à l'artiste de rendre d'une manière complète la physionomie du modèle, d'allier l'expression à la grâce, la correction de la forme à l'harmonie de l'effet, de faire œuvre d'artiste dans l'acception la plus sérieuse du mot. Ayant avec cela cette qualité si désirable de pouvoir se reproduire à un nombre infini d'exemplaires, l'effigie lithographiée s'adressant à la foule devait, par cela même, se présenter sous une forme à la fois simple et expressive, et je constate que, sous ce rapport, elle exerça sur la peinture une très réelle influence.

De beaucoup moins fréquent qu'il ne devait l'être par la suite, le portrait peint n'apparaissait dans les expositions qu'à la condition d'émaner de quelque artiste soucieux de son rôle et sachant qu'il travaillait pour la postérité au double point de vue de l'art et de l'histoire.

Vint la photographie. Ses premières apparitions, vers 1850, furent accueillies, comme elles méritaient de l'être,

avec enthousiasme. Quelle chose prodigieuse, en effet, sans l'intervention d'aucun travail manuel, de reproduire, avec une précision de détails faite pour désespérer le peintre le plus minutieux, tout ce que perçoit le regard humain et même davantage! Appliqué au portrait, et vous savez qu'il le fut dès l'origine même, le procédé nouveau rabaissait au rang de simple curiosité les effigies daguerriennes. Bien que privé jusqu'alors des délicatesses plus récemment acquises, il y eut en sa faveur un courant irrésistible. Ce fut à qui aurait son image, et si l'on ne proclamait pas encore la déchéance de la peinture, c'est que le moyen de fixer les couleurs par la photographie restait à trouver. En attendant, la lithographie eut à soutenir tout l'assaut de sa redoutable concurrente : elle succomba. Les dessins, où jusqu'alors l'artiste redisait pour lui-même et pour nous ses impressions fugitives et qui, dans leur sobriété de bon goût, puisaient une éloquence si haute, on les taxa de superflu, de fantaisistes (1). L'artiste par excellence serait désormais le soleil, ce soleil frappé de déchéance à son tour, car, vous savez, à la faveur de l'étincelle magnésique, on se passe déjà de lui.

Explorant les réduits les plus ténébreux, dévoilant les secrets les plus cachés, rapide autant que l'oiseau en son vol, que la vague en sa course, luttant de promptitude avec l'éclair lui-même, la photographie fait le jour dans les cavernes, brave le temps et l'espace, décompose le mouvement, et faisant à ses démonstrations le sacrifice du bon goût, des dessinateurs en arrivent à mettre en scène des cavaliers lancés au galop sur des montures dont l'appa-

---

(1) Je ne saurais omettre de signaler, en passant, comme un des plus beaux échantillons de la lithographie, le livre trop peu connu d'un peintre français : A.-J.-B. Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs*, publié en 1830. Composé avec une remarquable entente des sujets, les planches de ce magistral recueil suffiraient à démontrer ce que peut devenir, dans la main d'un homme de talent, le crayon lithographique.

rence est tout le contraire de l'effet perçu par notre œil. Ainsi l'exige l'instantanéité !

Dans ses rapports avec l'être humain, la photographie, cela va de soi, devait influer très sensiblement sur la conception du portrait. Obtenir en l'espace de quelques secondes une image complète, répétée ensuite à un nombre indéterminé d'exemplaires, le tout à un prix infime, ne pas saluer comme l'œuvre du génie pareil exploit serait indigne d'un homme de sens.

Il y a quelque vingt ans de cela, M. Legouvé, dans une lecture faite à l'Académie française, insistait sur l'importance de la photographie, envisagée au point de vue social. « Elle a », disait-il, « mis à la portée des plus humbles cette joie immense, réservée jadis aux classes privilégiées, la joie de posséder l'image de ceux qu'on aime. Grâce à elle, le pauvre paysan qui part pour l'armée emportera dans sa giberne, non pas un bâton de maréchal de France, mais, ce qui est plus facile et non moins doux, le portrait de sa mère à qui il laissera le sien. »

Cela est non moins excellemment dit qu'excellemment pensé pour les choses envisagées au point de vue du sentiment. Au point de vue de l'art, il faut en rabattre.

La photographie, si bien accueillie et si accueillante, si intéressante aussi à des titres nombreux, a porté une grave atteinte à la faculté d'invention, comme à la diffusion du goût, et j'ai bien peur que son triomphe n'aboutisse à détourner l'artiste de l'incessante, délicate et salutaire opération de l'esprit de recherche, dont ses instantanéités prétendraient en vain nous donner l'équivalent.

Tenez, en voyant la foule faire si complaisamment escorte au char de la photographie, je ne puis me défendre de penser à l'épisode saisissant de la *Danse macabre*, d'Alfred Rethel, créée sous l'influence des événements qui, en 1848, bouleversèrent l'Europe. Dans cette image,

la *Mort*, à la faveur d'un déguisement, opère, sous les yeux d'une foule en délire, ce prodige de niveler, dans les plateaux d'une balance, la couronne des rois avec la pipe du prolétaire. Rien de plus réel en apparence, rien de plus faux en réalité. La balance, au lieu d'être suspendue par le fléau, est tenue par l'épine! Cependant la multitude éclate en transports; seule, une femme, courbée par l'âge et presque aveugle, a constaté la fraude; elle s'enfuit terrifiée. Ne vous semble-t-il pas, Messieurs, dans cette pauvre vieille, trouver la personnification de l'art; dans le fallacieux opérateur, celle de la photographie?

Suppléant par une apparence de vérité aux nuances exquises du sentiment, la photographie ne crée pas un portrait au sens vrai du mot; car, pour emprunter l'expression si juste de l'auteur de la *Grammaire des arts du dessin,* clairvoyante dans le monde de la matière, elle est aveugle quand elle regarde le monde de l'esprit.

M. Legouvé lui-même l'admettait : « Notre visage n'est pas tout entier dans la charpente osseuse, il est aussi dans notre physionomie, dans le jeu des mouvements de notre esprit, dans ce dedans, enfin, qui est bien pour quelque chose dans le dehors, quand il fait briller nos yeux, quand il fait palpiter nos lèvres, quand il enfle nos narines, quand il relève nos chairs, quand il répand, enfin, sur nos traits le feu de la colère, l'éclat de la joie, la lumière de l'intelligence. Tout cela, c'est nous aussi; or que devient tout cela dans la photographie? »

Voilà pour l'individualité du modèle. Et l'individualité du peintre, d'où naît, croyez-le bien, le charme essentiel de toute création artistique, croyez-vous qu'on la supprime impunément?

L'image produite par l'objectif photographique est banale, indifférente, inapte à traduire une personnalité, incapable surtout de créer un type, car le portrait, quoi qu'on en dise, ne saurait être jamais qu'une interprétation.

Quelle différence entre ces portraits « carte de visite » — un mot passé dans la langue — et les miniatures d'autrefois! Un échange de portraits, mais c'est à peine autre chose aujourd'hui qu'un échange de politesse. Que l'amoureux soit aise toujours d'obtenir le portrait de sa belle, c'est probable et même certain. Gageons que son bonheur serait plus parfait si, au revers de la carte, il ne voyait ces mots terribles : *On garde les clichés!*

J'ai mentionné tout à l'heure les effigies sépulcrales, merveilles de l'art du moyen âge et de la Renaissance. Eh bien! notre temps a trouvé mieux : c'est d'insérer dans le marbre des tombeaux la photographie des défunts, jetant ainsi en pâture à la curiosité du passant cette chose intime et sainte : l'image d'un être aimé que poétise pour nous le souvenir!

Le soleil, par bonheur, honteux de l'œuvre dont on le rend complice, a bientôt fait de dévorer son enfant.

Notre temps ayant pu satisfaire à si bon compte aux besoins de la foule en ce qui concerne le portrait, la part toujours plus considérable attribuée à ce genre de productions dans l'œuvre des artistes contemporains, semble, au premier aperçu, un fait contradictoire. L'expliquerons-nous par une paresse d'esprit signalée parfois comme caractéristique de cette fin de siècle; ou le portrait n'est-il, comme on l'a dit encore, qu'une rupture plus ou moins solennelle et, souvent en vérité, trop évidente avec la scolastique de l'art? Ne serait-il pas plus consolant de pouvoir attribuer la fréquence de ces productions si directement inspirées aux sources de la nature, à une cause plus élevée, et plus réellement digne de l'esprit de notre temps : la revendication des droits de l'artiste opposée aux envahissements de la photographie?

Laissons celle-ci multiplier ses efforts, parfois couronnés de succès, pour simuler l'effet d'une peinture; elle n'arrivera pas, rendons-en grâce au ciel, à imposer silence à

la voix de l'idéal qui parle en nous comme une autre conscience, et n'est autre chose, en dernière analyse, que le principe générateur de toute conception artistique digne du nom. L'artiste seul, on le devine, on le comprend d'instinct, est à même de traduire, avec la précision voulue, la physionomie de son semblable; qu'il ait recours pour cela au crayon, au burin, au pinceau, à l'ébauchoir, peu nous importe. Lui seul, nous l'avons vu, a qualité pour redire aux âges futurs l'esprit de son temps si fidèlement reflété toujours par le geste, par l'attitude, par l'expression du visage des individus que retrace sa main. Que si physiquement et moralement, l'homme traverse les siècles obéissant aux mêmes mobiles, esclave des mêmes passions : les courants généraux d'idées, les mœurs, les croyances, l'exercice de certaines professions, la somme, enfin, de ces conventions qu'institue la mode, font qu'aux diverses époques sa manière d'être et de penser se traduisent par d'infinies nuances qui, nulle part mieux que dans le portrait, n'ont trouvé leur répercussion.

Croyez bien qu'il ne suffira jamais d'un costume pour refaire à nos yeux l'homme du passé. C'est avec raison qu'on l'a dit (Mme de Girardin) : « La pensée sculpte le visage, cisèle les traits, refait le masque ». Telle est, en résumé, toute la philosophie du portrait.

Si les restitutions ne sont pas de son domaine, si, dans sa perfection même il ne lui est pas donné d'aspirer au sublime, les champs de la fiction lui étant interdits, applaudissons à son effort, car il lui appartient d'être pour les siècles le miroir où sont appelées à revivre les sociétés éteintes, et pour l'art l'incorruptible gardien du respect de la vérité.

DE LA TRADITION EN ART

AU CONTACT

DE L'ÉVOLUTION SCIENTIFIQUE MODERNE

—

DISCOURS

prononcé à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, le 28 novembre 1909

A quelque point de vue qu'on se place pour l'envisager, le XIXe siècle, « par excellence le nôtre », a pu dire récemment un de nos savants confrères, occupera dans l'histoire une place absolument à part.

Vous n'attendez point de moi l'énumération de ses conquêtes dans le domaine de la science. Mais on n'a pas, je crois, considéré autant qu'elle mérite de l'être l'autorité de ces conquêtes, non pas seulement sur la production artistique en général et sur la forme qu'elle revêt, mais plus spécialement en ce qui concerne l'idéal. J'ai pensé qu'il pouvait n'être pas sans intérêt, ni sans utilité même, de m'arrêter un moment à cette question.

Dire que l'art d'aujourd'hui, dans son principe et dans sa forme, diffère d'une manière essentielle de celui du passé, équivaut à proférer un truisme. Lentement battues

en brèche, les anciennes formules ont peu à peu cédé la place à une conception en quelque sorte nouvelle et plus large du rôle dévolu à ses adeptes.

S'il est juste de rendre hommage à des convictions affirmées avec ardeur et traduites non toujours sans intransigeance, comme le furent celles de certains chefs d'école hautement prisés il y a trois quarts de siècle, le temps, ce suprême arbitre des choses, a placé très avant aussi, dans notre estime, des novateurs longtemps incompris, dont le nom, trop souvent, il faut l'avouer, a grossi le martyrologe de l'art.

Que l'art ait eu ses martyrs, nul ne songe sans doute à le contester. Sans remonter jusqu'aux époques lointaines où, par exemple, la proscription des images religieuses par Léon l'Isaurien amena des sculpteurs à chercher un asile dans les bois et les antres, pour y poursuivre sans faillir leur pacifique travail, bravant ainsi la persécution, l'histoire, en des siècles infiniment plus proches du nôtre, a retenu les noms de ceux qui, victimes de leur foi dans les principes que glorifie leur art, moururent sans en avoir connu le triomphe.

On ne se défend pas de tristesse à la lecture des pages consacrées par les biographes à certains de ces incompris. Parmi eux se range un remarquable artiste dont le nom, sans doute, dit peu de chose à votre souvenir, Hercule Seghers, un maître dont l'influence de Rembrandt suffit presque à dire la valeur. Sans pénétrer dans l'analyse de son œuvre que l'on s'apprête, en Allemagne, à faire paraître en fac-similé, il me suffira de dire qu'il fut, à proprement parler, l'inventeur du procédé, aujourd'hui si populaire, de l'eau-forte en couleur.

Laissez-moi vous lire les lignes qu'écrit à son sujet l'historien Arnold Houbraken :

« C'était », dit-il, « un homme au sens droit, riche d'idées, excellent dans la traduction de vastes espaces

semés de villages et de hameaux, expert non moins en l'art de peindre des montagnes et des masses rocheuses, comme le montrent ses tableaux et ses estampes.

» Pourtant, on eût dit qu'il était né sous une fâcheuse étoile, et encore qu'il s'adonnât au travail avec une ardeur infatigable, il n'arriva jamais à triompher de la malchance qui le poursuivait.

» Il lui fallait constater avec douleur que d'autres, ses inférieurs, l'emportaient, car la pauvreté paralysait son essor. »

Hélas ! illustration nouvelle de la désespérante devise de Bernard Palissy, encore un martyr celui-là. *Pauvreté empêche les bons esprits de parvenir.*

« Hercule Seghers », continue Houbraken, « avait trouvé par son génie l'art de reproduire sur toile des paysages en couleur, mais ces œuvres étaient accueillies avec indifférence, pourtant il les offrait à bas prix.

» Sa femme se lamentait de voir maculer d'impressions tout le linge du ménage, et, l'argent faisant défaut pour en acheter d'autre, un dénuement profond régna bientôt au logis.

» Et, d'autre part, le pauvre artiste voyait, avec mortification, ses estampes utilisées d'une manière courante par les marchands de beurre et de savon pour envelopper leur marchandise.

» Enfin il entreprit une planche à laquelle fut prodigué le meilleur de son talent et s'en fut l'offrir, à un prix infime, à un brocanteur. Démarche vaine ! Et bien qu'il affirmât que chaque épreuve, après sa mort, vaudrait plus que la planche elle-même, le marchand n'entendait la payer qu'à peine la valeur du cuivre.

» Il la reprit donc et, après en avoir fait quelques tirages, la coupa en morceaux. Son chagrin était sans bornes.

» Alors il se mit à puiser des consolations dans le verre

et rentrant chez lui, un soir, pris de boisson, fit une chute si malheureuse qu'il en mourut. (C'était en 1640, l'année de la mort de Rubens.)

» Ce qu'il avait prédit s'est réalisé : on a payé, depuis sa mort, chaque épreuve jusqu'à seize ducats, et encore s'estime heureux qui en peut conquérir une. »

Aujourd'hui c'est par cent qu'il faut multiplier les seize ducats pour entrer en possession de l'épreuve d'une planche d'Hercule Seghers, représenté dans les plus riches collections seulement.

Mon auteur cite d'autres exemples d'artistes vaillants poursuivis par l'insuccès. L'un de ces derniers, voulant illustrer sa guigne, disait plaisamment que s'il s'était adonné à la confection des chapeaux, la nature aurait probablement fait naître les gens privés de tête.

On consacrerait un intéressant volume aux *méconnus de l'art,* qu'on voulût, pour appuyer le sujet, prendre ses types parmi les anciens ou parmi les modernes. Et sans doute serions-nous surpris d'y voir paraître plus d'un nom fameux.

On se réjouit de penser que plus de justice, d'aucuns pourront dire moins de conviction, préside aujourd'hui aux jugements portés sur les artistes.

A se placer au point de vue exclusivement belge, les tendances les plus opposées sont admises à se produire, si pas avec une égale faveur, toujours du moins avec une égale liberté.

Il n'y a pas bien longtemps, pour le jeune artiste, avoir vu ses œuvres écartées par le jury d'un salon officiel, bornait souvent des aspirations longuement et chèrement entretenues. On a eu le temps de s'apercevoir que l'opinion publique ne laisse point toujours sans appel des jugements qui, pour être très impartiaux sans doute, ne reflétaient pas moins des influences dont le temps, par bonheur, ne devait point tarder à faire justice.

Pour les artistes vraiment doués, cette justice imma-

nente a fait sentir ses effets à plus courte échéance que la chose n'eût été jadis envisagée comme possible. N'est-ce point là une résultante de ce phénomène que, à défaut de le pouvoir qualifier d'un autre nom, vous voudrez bien me permettre d'appeler, un peu barbarement, la « rétrospectivité », comme on dit la rétroactivité? J'entends par là l'évolution qui, à certains moments, vient mettre en honneur des œuvres et des tendances longtemps inaperçues, soudainement mises en relief par d'autres d'époques plus récentes.

Personne ne songe probablement à nier que Vélasquez, Frans Hals et Rembrandt, pour ne parler ici que des plus notoires, aient influé sur l'art contemporain avec une puissance dont, très certainement, aucun critique n'eût voulu admettre la possibilité il y a trois quarts de siècle à peine, quand seuls faisaient foi l'art antique et ses dérivés.

De même l'école anglaise, dans ses représentants les plus fameux, Reynolds, Gainsborough et même Lawrence, transportant d'admiration Delacroix — encore un méconnu — arrivant en Angleterre et s'exclamant presque en triomphe, lui qu'en France on envoyait volontiers à Charenton, son lieu natal : « Il y a de vrais peintres ici! » C'était là, en fait, de la rétrospectivité inconsciente, et je crois bien que c'est à dater d'alors que les peintres anglais ont fait sentir leur influence sur le continent.

Vélasquez, le grand Vélasquez fut, pourrait-on dire, exhumé par Wilkie. Écrivant de Madrid à un ami, ne lui disait-il pas sa surprise d'avoir trouvé un peintre à ce point moderne qu'avec peine se défendait-il de le croire son contemporain, absolument, soit dit en passant, l'effet produit en Espagne sur quiconque a eu la joie de visiter la splendide Galerie de Madrid. Et l'admiration inspirée par Vélasquez devait engendrer, à son tour, celle de Goya, actuellement un des maîtres les plus haut cotés parmi les connaisseurs.

En somme, notre temps, libéré de la tyrannie des systèmes, a le privilège de pouvoir, d'un œil plus averti, considérer les périodes révolues, avec plus de clairvoyance encore juger le présent. En pouvait-il être autrement à une époque où la facilité des communications permet à tous de juger dans leur esprit véritable les grandes créations du passé, si mal connues encore il y a un demi-siècle?

* * *

« L'art est le grand témoin du monde, le plus sincère, le plus beau et jusqu'à ce jour le plus véridique. La science en sera-t-elle le juge définitif? »

Cette question que posait, dans un récent ouvrage, le pauvre Guillaume Dubufe, si soudainement enlevé à ses pinceaux, je n'ai garde, veuillez le croire, de la vouloir résoudre dans un sens affirmatif.

L'art, comme la science, ne progresse que libre de toute contrainte. C'est là, je pense, une vérité admise par tout artiste sincère. Mais rien, en revanche, n'est mieux fait pour nous garantir contre le retour d'un autoritarisme dont les conséquences ne sont que trop manifestes et n'ont été que trop pernicieuses, qu'une information plus complète, une compréhension plus saine de son rôle au temps de sa plus vive splendeur.

Les artistes, pour la plupart, trouvent oiseuses, j'en ai peur, ces excursions dans les époques révolues. Se persuadant volontiers que l'art, comme la science, est en droit d'enregistrer des conquêtes définitives, tout le passé leur apparaît presque normalement comme une ère de préparation, autant dire de tâtonnements.

A la différence de la période classique ou de la période romantique, quand le passé, supérieurement mal compris et mal connu, présidait à la dénaturation presque systématique de l'esprit des époques, les suivantes n'ont plus voulu

faire à la tradition, avec des fortunes diverses d'ailleurs, qu'une part infiniment réduite. De là cette conséquence assez imprévue, qu'à aucun moment, sauf peut-être chez les Romains, les œuvres anciennes n'ont été disputées à des prix plus fabuleux, ni peut-être n'ont été moins sincèrement goûtées.

« Nécropoles de l'Art », selon l'ingénieuse expression d'un critique en évidence, les Musées où s'amoncellent des œuvres dont le prix représente parfois une fortune, semblent devoir bientôt ne plus intéresser que cette classe de visiteurs dénommés les « curieux ».

On a pu établir la filiation bien lointaine de ces amateurs avec ceux pour qui, dès le moyen âge et dans l'antiquité même, le prix d'une œuvre décidait de son mérite.

Nulle époque, cependant, ne peut être comparée à la nôtre en ce qui concerne les facilités procurées à tous, artistes et profanes, d'être admis à connaître, au besoin d'apprendre le moyen de s'approprier les objets d'art disséminés de par le monde et dont la spéculation a fait monter le prix à un niveau où nécessairement la fraude trouve un terrain d'exploitation fertile.

Il y a peu d'années, réunis à un congrès, les conservateurs des Musées ont poussé un cri d'alarme à la vue des nombreux trésors d'art du vieux monde passant chaque jour les mers pour enrichir les collections des multimillionnaires américains, d'ailleurs inspirés par un louable amour de leur pays. Ils ont voulu aussi se concerter sur le moyen de déjouer les artifices de la fraude, en s'éclairant sur ses supercheries toujours plus ingénieuses.

Appréciée souvent fort mal et, dans tous les cas, sans bienveillance, la critique a encouru le reproche d'avoir démoli plus qu'elle n'a édifié de réputations. Il est pénible, certes, de voir porter atteinte au prestige de renommées établies, cruel non moins de voir se dissiper à la lumière d'un jugement éclairé un renom sanctionné par la plus

respectable, en apparence, des autorités, le suffrage des foules. Mais, avouons-le, ils se faisaient la part commode, les critiques d'antan.

Point de livre si médiocre où l'on ne trouve à apprendre, mais on peut dire sans irrévérence qu'en dehors de l'attrait fréquent de la forme, de la valeur occasionnelle des illustrations, rien n'est dangereux comme de se fier aux appréciations émises sur les productions artistiques et même aux informations en des matières touchant à l'histoire de l'art, puisées dans les ouvrages datant de la première moitié du XIXe siècle.

Un des maîtres de la critique contemporaine, M. Émile Michel, de l'Institut, dont nous déplorons la perte récente, aborde ce sujet avec l'autorité qui s'attache à ses écrits, dans le dernier ouvrage sorti de sa plume : *Études sur l'histoire de l'art*. Je n'entreprendrai pas de suivre cet éminent et regretté confrère sur un terrain surtout français.

Mais, comme Belge, je songe avec un serrement de cœur à la façon dont furent littéralement bafoués des artistes dont le nom est aujourd'hui environné de respect par des critiques peu préparés ou peu enclins à saisir ce qu'il y avait dans leurs œuvres de sentiment, d'élévation ou de sincérité. Aussi est-ce du dehors que, trop souvent, durent leur venir, comme en 1855, à l'Exposition universelle de Paris, les suffrages d'esprits indépendants à qui leurs créations apparurent d'autant plus frappantes qu'elles constituaient en réalité, pour eux, des révélations plus soudaines.

Et, chose logique, alors que les enthousiasmes étaient d'ordinaire sans mesure, on voyait naître et s'imposer des théories dont l'inévitable effondrement devait causer autant de douleur aux uns que frapper de confusion les autres.

En art, comme en toute matière, l'erreur est proche de la vérité, mais rien n'est attristant comme de songer à la condamnation sans merci des formes ou de conceptions

envisagées comme allant à l'encontre des règles « du bon goût », chose instable s'il en fût par essence. On en sait quelque chose par les jugements portés sur Rubens et Rembrandt, au temps de la prépotence des maîtres classiques.

Si nous parcourons un musée suffisamment riche pour permettre le groupement des œuvres par écoles et par périodes, nous sommes frappés de ce fait, que l'art d'autrefois, autant que celui du présent, a connu des formes d'expression, pas toutes également dignes d'admiration, j'en conviens, pas toutes également d'accord avec nos préférences, soit, mais d'ordinaire caractéristiques du moment qu'elles évoquent dans l'histoire.

Et si tel est le cas, force est de se persuader que c'en est fait des théories exclusives qui, à quelque moment, ont provoqué des luttes de systèmes dont l'histoire a recueilli l'écho et qui, je le crains, ont eu trop souvent pour effet de paralyser l'essor de nombre de vocations sérieuses.

*
* *

Le XIXe siècle occupera une place très particulière dans la formation des idées en matière d'art. Au gré d'esprits moroses, je le sais, le mot « déformation » serait mieux à sa place. J'estime pourtant que l'on ne peut parler ainsi qu'à la condition de vouloir ignorer le prodigieux accroissement des forces qu'en l'espèce procurent à notre temps les précieux facteurs de progrès nés de la science moderne.

M. Émile Michel, dans son livre prérappelé, s'appliquait à faire ressortir la valeur des ressources mises à la portée de quiconque, par profession ou simplement par fantaisie, entend pénétrer dans le domaine de l'art.

Qu'il n'y ait pas là de quoi produire un grand artiste, j'en demeure d'accord, mais songe-t-on à nier que l'art

revendique dans la vie sociale une place beaucoup plus importante que naguère? Il est descendu des hauteurs olympiennes, où il planait si récemment encore, pour apporter jusque dans les plus humbles sphères à la fois plus de charme et plus de poésie.

Et voyez : la photographie aidant, la foule est en possession des chefs-d'œuvre de toutes les écoles, des monuments les plus fameux de toutes les époques; bien mieux, elle apprend à connaître les sites les plus frappants de toutes les contrées.

Et tandis que chaque jour la science, par quelque nouveau prodige, arrive à multiplier ces éléments d'information, la modicité de leur prix n'écarte aucune classe d'acheteurs.

Mieux encore, les productions marquantes des maîtres anciens et modernes nous sont traduites avec les couleurs des originaux, et cela à des prix infimes.

L'évolution se caractérise encore par ce fait que, en remontant jusqu'aux origines de la gravure, nous voyons ses premiers et frustes produits rehaussés à coups de pinceau et, jusque dans les temps actuels, nulle image populaire ne trouver d'amateur parmi les classes laborieuses que traitée de même. Soudainement, voici la librairie moderne arrivant à imprégner d'art ce qui, hier encore, était à peine mieux qu'un travail d'ouvrier, entaché des conventions qu'on était arrivé à en croire pour jamais inséparables.

Inutile, bien entendu, de mentionner la cinématographie, dont les prodigieuses réalisations, trop fréquemment accommodées à une mise en scène fantaisiste, en désaccord avec son but même, concourent néanmoins encore à la diffusion de l'art et, par leur vérité même, en sont comme la conscience.

Je sais qu'on reproche à notre temps d'avoir aboli la notion du Beau comme l'entendaient ceux qui, aux plus

grandes époques, se sont appliqués à assurer son triomphe. Le ciel me garde de vouloir les diminuer, mais j'ose prétendre que, tout au contraire, nous approchons davantage de sa définition idéale par Platon : « La splendeur du vrai ».

Et comme l'historien, dans sa recherche, applique le meilleur de son zèle à faire jaillir la vérité des sources plus abondantes, plus libéralement offertes à sa soif de savoir, l'artiste, de son côté, trahit une volonté plus haute d'assurer par elle son triomphe.

Est-ce à dire qu'ils aient, l'un et l'autre, à rayer de leur programme le puissant, je dirai l'éternel facteur de l'imagination? Gardons-nous de le soutenir.

Qu'est-ce, en définitive, que le frémissement de la vie, la vibration de la lumière que le peintre se préoccupe de surprendre dans la réalité, sinon l'effort même de l'imagination sans lequel, dirai-je, il n'y a point d'art?

« L'histoire, l'histoire de l'art elle-même », écrivait Théophile Silvestre, il y a un demi-siècle déjà, « doit en quelque façon ressembler à l'autopsie, au témoignage judiciaire, pour ne point tomber dans les *ana* et les *caprices,* tandis que la peinture n'est pas seulement un portrait isolé et collectif, mais encore un rêve de l'imagination; le peintre agrandit la vie sans en altérer la forme, l'essence première; l'historien n'a pas le droit d'inventer un caractère, de créer un tempérament; mais en méprisant les traditions infidèles, en choisissant avec lucidité les points incontestables pris d'après nature par les écrivains antérieurs et en s'armant de ses propres intuitions, il réveille et ramène sous nos yeux les générations endormies. »

Tracé par un réaliste, veuillez le noter, ce programme fait à l'imagination encore une part envisagée comme insuffisante au temps où il voyait le jour. J'estime qu'il n'a point cessé de valoir.

Quoi qu'on fasse, et si loin qu'on pousse la science de

l'observation, elle n'abolira jamais la poésie de l'art. Les maîtres primitifs l'ont prouvé de manière irréfragable.

Et ce n'est pas pour faire du vrai son plus ferme soutien que l'artiste ait un moindre effort à accomplir pour mériter les suffrages du connaisseur.

Je vous parlais, il y a un moment, de l'opinion de Silvestre : c'était, vous ne l'ignorez pas, un radical en art. Par là même il jugeait avec quelque passion, et, parmi ses contemporains, plusieurs furent terriblement meurtris par sa plume acérée. Que de chaleur pourtant dans les pages où Courbet lui-même n'est point épargné !

Quoi de plus juste, par exemple, que cette pensée : « Étudions la tradition pour profiter des découvertes de nos devanciers et les surpasser. »

Je pense bien que tel doit être le principe dirigeant de l'art à notre époque.

Et bien au delà de ce qu'on pense, ou que peut-être on ne l'a voulu voir, c'est à ce respect de la tradition qu'est due, dans une sérieuse mesure, la grandeur de l'art d'un Meunier, sans conteste le plus universellement et, je me plais à le proclamer, le plus justement réputé des artistes belges de ce temps, à l'origine si imparfaitement compris.

« Y aurait-il en lui l'étoffe d'un sculpteur? », pouvait demander encore, en 1886, au Salon, devant une de ses plus belles statues, *Le Marteleur,* aujourd'hui au Musée de Berlin, le critique d'un des principaux organes de la presse belge?

Qu'il soit donc admis que, en art comme dans tous les domaines, les idées évoluent, et avec elles leur forme d'expression.

Envisageons dès lors sans crainte l'avenir et persuadons-nous que pour l'artiste aussi le poète dit vrai :

Malgré toi, tous les morts t'ont fait leur héritier!

APPENDICE

Notes assemblées par M. Henri Hymans
pour
une étude qu'il se proposait de faire
sur les Primitifs.

FRAGMENT DU JUGEMENT DERNIER.

(Musée de l'Hôtel-Dieu de Beaune.)

SAINT NICOLAS.

(Musée de Dublin.)

« SAINT NICOLAS », DE BOUTS

tableau de la Galerie de Dublin, vendu aux enchères à Bristol, par M. Christie, de Londres, en 1862.

Lettre de M. Walter Amstrong,

Conservateur du Musée de Dublin.

La robe du religieux saint Nicolas est bien rouge cramoisi avec un petit manteau bleu foncé. Quant aux armoiries dans le vitrail on ne peut pas distinguer les détails.

Le tableau vient sans doute de l'atelier de Bouts, mais la plus grande partie est grossièrement repeinte.

Saint Nicolas faisant des miracles, convertissant, baptisant, ressuscitant? Il porte le même costume que dans le tableau de sainte Gudule au Louvre. Sur le pied des fonts baptismaux il y a des lettres assez difficiles à déchiffrer.

Dans le vitrail on voit à droite les doubles aigles, puis, un écu à quatre compartiments, dont deux sont occupés par quatre chevrons d'or et deux par un petit signe répété trois fois et qui est azur.

Est-ce saint Nicolas de Bruxelles — de Bruges? Il y a tant d'églises dédiées à ce saint!

L'abbaye de *Saint-Nicolas*, de Furnes, a été établie en 1120 probablement par le bienheureux Jean de Warneton, évêque de *Thérouanne*, les chanoines réguliers de Saint-Norbert ou de Prémontré. L'abbaye disparut sous la République, en 1796.

NOTES DÉLAISSÉES PAR M. H. HYMANS

CHARLES LE BON

Le Bourg. — L'Église Saint-Donat à Bruges.

M. Hymans a fait un croquis de la photographie *soumise au Musée,* et il a inscrit derrière :

« Personnages avec pauvres. — Charles le Bon. — École brugeoise. — Au fond le Palais des Ducs à Bruges. — Très beau tableau appartenant à M. Lambeau. — Refusé par la Commission du Musée de Bruxelles, le 10 juillet 1905. » M. Hymans croyait que l'artiste qui a fait ce tableau était le même que celui qui avait peint celui du Louvre.— *Le Prêche.* — Les mains, avec le pouce écarté, sont caractéristiques.

Charles le Bon distribuant des vêtements et des aumônes avant son assassinat dans l'église Saint-Donat à Bruges. — Au fond la cour est fermée par une balustrade en pierres sculptées. — Aux deux côtés de la porte sont deux lions tenant des étendards. — L'église Saint-Donat est reliée au bourg par un *conduit* suspendu qui passe au-dessus de la Hoog Straate et conduit du palais à l'église. — Dans la Hoog Straate, la maison aux Sept Tours. — A droite le *Steen* ou prison. Sous une fenêtre, le Christ. « Qui donne aux pauvres donne à Dieu ».

A l'Exposition de l'Art ancien à la Grunthuse à Bruges, en 1905, le *Guide du Visiteur,* n° 18, page 105, nous lisons :

« Un petit tableau ayant surmonté un tronc d'offrandes. — Il représente une petite chapelle devant laquelle se

CHARLES LE BON DISTRIBUANT DES AUMÔNES,
AVANT SON ASSASSINAT, DANS L'ÉGLISE SAINT-DONAT.

trouve une civière sur laquelle un cadavre est enveloppé de paille. L'inscription placée au-dessus porte : *Caritate tot celebrin van lichaemen in Strooy beigraven zijn Bidt voor hun.* »

(Appartient à M. Wuylsteke, à Bruges.)

Charles le Bon est resté après son assassinat *couvert de paille* dans l'oratoire de Saint-Donat pendant le siège. Les religieux l'ont enterré.

Sur l'espace planté d'arbres se trouvait l'ancienne Collégiale de Saint-Donatien en 1799 (1); elle fut vendue par les révolutionnaires français, et le 14 octobre, jour même de la fête du patron de l'église, on commença la démolition. L'église avait une galerie haute autour du chœur. Elle communiquait, *par un couloir bâti au-dessus de la rue,* avec la Loove, palais du comte, qui occupait l'emplacement du Palais de Justice. C'est par ce couloir que le bienheureux Charles le Bon, comte de Flandre, fils de saint Canut, roi de Danemark, se rendit à l'église, le 2 mars 1127, jour où il fut martyrisé pendant qu'il faisait ses prières et distribuait des aumônes. La chapelle où il priait occupait à peu près l'emplacement de la statue de Jean Van Eyck sous les arbres.

Voir les vues extérieures de Saint-Donat sur divers tableaux à l'Hôtel de ville : l'intérieur est représenté notamment dans le tableau de Jean Van Eyck portant le n° 1 au Musée de l'Académie et dans plusieurs miniatures du *Bréviaire Grimani,* à Venise. Jean Van Eyck fut enterré dans le cloître attenant à la nef septentrionale de cette église, mais, le 21 mars 1442, on l'exhuma pour l'enterrer près des fonts baptismaux, à peu près à l'angle sud-ouest de la place plantée d'arbres près de la Prévôté.

---

(1) Duclos, *Bruges en Trois Jours*, pp. 52 et 16. Voir le plan de Marcq Gheeraerts reproduit par Heins de Gand.

Weale. — Le chanoine Pala de Saint-Donatien, élu en 1400, meurt en 1444.

Le Palais de Justice. — Nous nous trouvons devant une laide construction (1722-1727), élevée sur l'emplacement de l'ancien Palais du Franc, construit sur les terrains de l'ancienne *Loove*, palais des comtes, bâti par Baudouin et reconstruit par Charles le Bon après un incendie. Ce palais communiquait avec la Collégiale de Saint-Donatien par une galerie au-dessus de la rue.

Le Bourg. — La place sur laquelle est bâti l'Hôtel de ville était autrefois le Bourg ou ancienne citadelle de la ville. Cette place se fermait de trois côtés par de fortes portes; au sud par l'Hôtel de ville et la Chapelle Saint-Basile (Saint Sang); à l'est par le Palais des Comtes et le siège du Magistrat du Franc; à l'ouest par le grand bâtiment appelé le *Steen* (prison), et le reste, au nord, était clos par les bâtiments de la Prévôté et l'Église Saint-Donat, démolie sous le gouvernement français. Le Palais de Justice était autrefois, en grande partie, le Palais des Comtes de Flandre, qui pouvaient de là se rendre à l'église Saint-Donat.

Le *Burg*, le berceau de la ville, forteresse quadrangulaire, dont on peut suivre l'ancien fossé sur notre carte sommaire (Duclos), fut bâti par Baudouin et entouré de solides murailles qui existaient encore en 1127. Celles du côté de la Grand'Place devaient avoir une hauteur de 10 mètres au moins. Les fossés au nord et à l'est sont comblés depuis longtemps. Le Burg avait quatre portes et quatre ponts.

Description de Bruges par A. Ferrier.

Toute cette période si intéressante pour l'histoire de Bruges est rapportée avec les plus grands détails par *Gualbert*, notaire de cette ville du temps de Charles

le Bon, et dont le précieux récit, inséré dans la collection des Bollandistes, a été traduit par Delepierre, de Bruges.

Baudouin, dit *Bras de Fer,* releva le château dit Loove, bâti par Lyderick I, pour résister aux pirates danois et saxons. Il entoura de murailles le *Bourg* et y fit construire des prisons. Il rebâtit la chapelle fondée par Lyderick et la consacra à saint Donat. Ce bâtiment forma plus tard le chœur de cette fameuse cathédrale, aujourd'hui entièrement détruite. *Baudouin,* dit *le Chauve,* succéda à son père; il fit réparer les forts détruits par les Normands. Il acheva les fortifications ainsi que le château. Charles le Bon est assassiné dans l'église Saint-Donat, où il s'était rendu le long d'une galerie qui se trouvait au-dessus de la porte du Bourg pour communiquer avec son palais.

Palais de Justice (1).— Cet ignoble bâtiment fut construit en 1722. Une partie était primitivement occupée par le Palais des Comtes de Flandre, qui pouvaient de là se rendre à couvert à la Cathédrale de Saint-Donatien *par un couloir communiquant avec la galerie au-dessus de l'ambulatoire du chœur,* qui servait d'oratoire au Comte et à sa cour. Le bienheureux *Charles le Bon,* fils de saint Canut, fut assassiné dans l'église en 1127.

La Légende du Bienheureux Charles le Bon, comte de Flandre (2).

L'église Saint-Donatien était construite en forme de rotonde élevée avec un dôme de tuiles et de briques. Autrefois le toit avait été bâti en bois, et au-dessus s'élevait un clocher travaillé avec art, qui, placé au centre du pays,

---

(1) James Weale, *Bruges et ses environs,* p. 32.

(2) *Récit du XIIe siècle par un témoin.* Galbert de Bruges, p. 50.

annonçait le siège de l'empire et semblait commander partout la paix, l'ordre et l'obéissance aux droits et aux lois. Un incendie le détruisit. Du côté de l'occident, une tour extrêmement forte dominait les bâtiments de l'église, dont elle faisait partie et se séparait en haut, en deux tours plus étroites. Un mur entourait la maison du prévôt, le dortoir et le cloître des frères et toute cette partie du château. Les assiégés se flattaient d'en demeurer les maîtres. Ce mur était garni de tourelles avec une galerie extérieure pour combattre. Le mardi 12 avril, le roi, accompagné des plus sages de l'armée et de ses conseillers, monta dans les dortoirs des frères (leur couvent était contre l'église, derrière), afin de choisir l'endroit qu'il fallait marquer pour l'attaque de l'église. Les assiégés avaient encombré de bois et de pierres l'escalier qui conduisait à la tribune, en sorte qu'on n'y pouvait monter; ne pouvant descendre eux-mêmes, ils cherchaient seulement à se défendre du haut de la tribune et de la tour. Ils s'étaient fait un repaire entre les colonnes de la tribune. Aux fenêtres de la tour ils avaient suspendu des tapis et des matelas pour n'être pas atteints. Au haut de *deux petites tours* étaient placés les plus forts d'entre eux, pour écraser avec des pierres ceux qui traversaient la cour du château. Le dortoir était contre le mur de la tribune, où gisait le corps du comte. Ils ouvrirent une brèche dans le mur de l'église et y pénétrèrent.

UN PRÊCHE.

(Musee du Louvre.)

LE PRÊCHE

Tableau du Musée du Louvre, 1869, catalogué.

École flamande (XVe siècle), inconnu, n° 589,
H. 0,95, L. 0,68 B, sig. 0,45.

A droite, sous un porche, deux jeunes femmes et des vieillards, assis et à genoux, écoutent les paroles d'un prédicateur monté sur une petite estrade à jour.

Sur le bord des vêtements d'un vieillard, près du cou, on lit : VOLENTIER LE.... Sur celui d'un autre : ADELII : VETALT .·. IAM.... A gauche, un jeune homme debout, l'épée au côté, avec des souliers à la poulaine, s'adresse à un vieillard. Assis dans un petit bâtiment attenant au porche (concierge) et près duquel un chien barbet est couché. Dans le fond, du même côté, une rue où l'on voit plusieurs figures, et terminée par l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles, dont la tour septentrionale n'est point encore achevée.

Collection de Louis XVIII. Acquis de M. de Langeac, en 1822, comme étant de Hans Memling et porté dans la notice de 1841 à ce maître, à qui cependant on ne peut l'attribuer ([1]).

([1]) *Note de M. Hymans.* — Acheté, dit le catalogue, en 1822 de la collection de Louis XVIII. Or, Louis XVIII habitait la Belgique, à Gand, en 1815.

Musée du Louvre, catalogue Lafenestre.

École flamande, inconnu, n° 2198, « Instruction pastorale ».

A droite, sous un édifice octogonal, soutenu par des colonnes, un prêtre, en costume rouge et toque de fourrure, accoudé contre une balustrade en bois, instruit des fidèles. A gauche, un jeune homme, précédé d'un chien, s'approche d'une niche dans laquelle est assis un personnage à robe verte. Au fond, un homme dans une rue bordée de maisons, conduisant à une cathédrale qui rappelle Sainte-Gudule de Bruxelles; à droite contre une porte, un enfant et un mendiant.

H. 95, L. 68 acheté en 1822 à M. de Langeac, comme étant de Memling.

Au Prado, le n° 1854, *Le Mariage de la Vierge*, par les détails d'architecture et l'expression des visages, ressemble beaucoup à ce tableau.

Même description dans le dernier catalogue du Louvre, n° 2190, *L'Instruction pastorale*.

Quelques notes sur des maîtres inconnus et primitifs.

M. Hymans avait l'intention de faire une étude sur les maîtres primitifs et avait rassemblé à cet effet quelques notes et photographies. Il disait que ces peintres, vivant dans le même temps, pouvaient avoir des points de ressemblance et qu'il est facile de se tromper.

Il avait trouvé que le tableau du Louvre, *Le Prêche,* et celui qu'il disait représenter *Charles le Bon avant son assassinat,* étaient du même artiste, lequel rendait toute l'expression par les mains, reconnaissable par l'écartement du pouce. Dans ces tableaux, le rouge domine comme dans le *Saint Nicolas* de Dublin.

Le tableau du Louvre représente la *Rue de la Collégiale* avec la *Chapelle de Sainte-Gertrude* surmontée d'une croix, au pied des grands escaliers de Sainte-Gudule. Près de nous les *Douze Apôtres* ou plus tard les chanoines de Sainte-Gudule. Il y a une attache avec Sainte-Gudule, disait M. Hymans, le prédicateur étant le même personnage que celui qui vient de Sainte-Gudule. — A gauche, le *Castel aux quatre Tourelles.*

Le sujet, M. Hymans ne l'avait pas encore déterminé.

Est-ce *Saint Boniface,* grand prédicateur et chanoine de Sainte-Gudule? qui avait sa statue sur la façade.

Est-ce le bienheureux *Ruysbroeck?*

Est-ce le *Vol des Hosties?* M. Hymans le croyait.

Le tableau n'a-t-il pas été retouché, ainsi que les lettres inscrites sur le cou des personnages?

Les Juifs ont été torturés et brûlés vifs sur la plaine des *Wollendries* (plaine des Laines). La grosse tour, la Tour des Laines, fut construite par les tisserands près des fortifications. La plaine longeait la *rue aux Laines* en face de l'*Hôtel de Wollendries,* à la famille *Bournonville.* Voir Mlle de Villermont; elle joint les propriétés du duc d'Arenberg.

Sainte-Gudule et la date des Tours. — En 1155 on commença à reconstruire l'église Sainte-Gudule. La pierre fut placée le jour de saint Boniface, le 5 juin 1155.

Des indulgences contribuèrent aux frais des constructions; elles avaient été accordées en 1287 par le pape Honoré IV. De nouvelles furent accordées en 1303, 1307,

1308; en 1333, 1342; et en 1378 par l'évêque de Cambrai, Jean de T' Serclaes, gentilhomme de Bruxelles, chanoine de Liége, de Cambrai et de Sainte-Gudule, archidiacre du Hainaut et de Bruxelles; il devint cette année évêque de Cambrai, 1379. Ses vertus le firent surnommer *le bon évêque;* il mourut en 1388. Il était frère d'Évrard, qui avait délivré Bruxelles en 1356.

Sainte-Gudule était assujétie à l'église-cathédrale de Cambrai. A la fin du XVe siècle on y disait trente mille messes par an.

Jeanne et Wenceslas, protecteurs des arts et des sciences, ont beaucoup fait pour l'embellissement de la ville. Ils font la nouvelle enceinte, 1357-1379. Reconstruction du beffroi de Saint-Nicolas, endommagé par la tempête de 1367. Agrandissement de Sainte-Gudule, qui s'achevait lentement.

A. Wauters [1]. — La duchesse Jeanne et Wenceslas font avancer les travaux. Le XIVe siècle vit s'élever la nef, les tours et une partie des collatéraux. Jeanne et Wenceslas ont leurs statues, par Feyens, sur la tour du nord de Sainte-Gudule; ils protègent les arts, fondent des écoles, etc.

Alphonse Wauters nous dit « qu'après Gilles Vanden Bossche, dit Joes et Henri de Mol, dit Cooman, ce fut Ruysbroeck, puis Jean Van Eycken qui furent chargés des travaux. Au XVe siècle on finissait les tours et la nef de notre collégiale, *qu'un tableau du Louvre,* n° 589, du catalogue de la Galerie, *École flamande*, tableau de l'an 1440 environ, nous montre avec sa tour de droite, ou tour méridionale, encore incomplète, n'ayant que trois étages au lieu de quatre ».

---

(1) Alphonse Wauters, archiviste: Duclos: Hame (l'abbé Mann: Pinchart.

Dans un acte de **1372** on fait mention des *tours* qu'on nomme *den ouden toren*, la vieille tour, et l'autre, *den nieuwen toren,* la nouvelle tour. Colin de Plancy dit : « la deuxième tour eut nom de *Saint-Michel*, celle du côté droit fut appelée *tour Sainte-Gudule* ».

En 1436, la baronne de Heeze fut condamnée à payer à la ville de Bruxelles une somme de 100 rijders d'or pour faire mettre entre *les deux nouvelles tours* de Sainte-Gudule un vitrail qui fut remplacé au XVIe siècle. (L'abbé Mann.)

L'*Hôpital des Douze-Apôtres,* près les grands escaliers de Sainte-Gudule. A l'Hospice des Douze-Apôtres, qui avait pris nom d'*Hôpital de Notre-Dame,* était annexé un couvent des deux sexes. L'évêque Nicolas y introduisit une règle sévère et établit la clôture. Il sépare complètement les frères des sœurs. (Diplôme de février 1255-1256.)

Guillaume de Bont, chanoine de Sainte-Gudule et secrétaire de la duchesse Jeanne, fonda les « Douze-Apôtres » en 1394 ainsi que son neveu Jean de Bont, archidiacre de Famenne, trésorier de l'église de Cambrai et chantre de Sainte-Gudule. Ces bâtiments furent remplacés au XIXe siècle par les bâtiments pour le Ministère de l'Intérieur, puis par la *Grande Poste,* au coin de la rue de la Montagne et de la rue de la Collégiale, en face des grands escaliers de l'église.

La chapelle Sainte-Gertrude était au pied des escaliers, et de l'autre côté de la rue était le *castel aux quatre tourelles*.

Avant le repavage de l'église, on lisait sur les dalles, dans le chœur de Sainte-Gudule, les épitaphes des princes inhumés dans le caveau des princes et celles de Philippe de Brabant, seigneur de Grubecque, et d'Anne de Boenst, son épouse, dont les portraits ornaient la chapelle de Sainte-Gertrude, située au pied du perron de Sainte-

Gudule (¹). Ce prince habitait près de Sainte-Gudule. Il n'eut pas d'enfant. Il était fils de Guy, seigneur de Cruybeke, mort au siège de Calais (1436).

Henne. — La maison d'hospitalité de Notre-Dame et des Douze-Apôtres, fondée au XIIe siècle par dame Richilde et protégée par Godefroid le Barbu, etc., devint plus tard cet hospice et se transforma en couvent des deux sexes. Au XVe siècle, les frères furent transférés dans la maison des Douze-Apôtres et le couvent prit un peu plus tard le nom d'Hospice Sainte-Gertrude ; les sœurs suivirent la règle de saint Augustin.

Au fond du tableau on voit Sainte-Gudule et ses escaliers; à droite, en montant, une chapelle où l'on prêche doit être celle des Douze-Apôtres; puis vient celle de Sainte-Gertrude. Tout ce côté fut l'hospice des vieillards, démoli quand on a refait les escaliers de l'église et élargi la rue de la Collégiale. De l'autre côté se trouve la maison aux quatre tourelles, occupée alors par les Witthem. (Voir le plan de Putamus, reproduit par Louis Hymans dans *Bruxelles à travers les Ages*.) On y voit les deux ponts jetés sur la rue des Vents pour passer au-dessus du cimetière. Le tableau du Louvre est d'une fidélité étonnante.

La tradition a conservé les traces du passage à Bruxelles du pape Innocent II, chassé de Rome par son compétiteur Ancelet. On dit qu'il fut logé dans la maison ornée de quatre tourelles, située jadis au bas de Sainte-Gudule et communiquant avec le cimetière par deux ponts en bois qui traversent la rue et qui furent détruits en 1703. Le second pont touchait à la partie qui, plus tard, devint l'école des enfants de chœur et ensuite les *Enfants trouvés*. Là se trouvait un hall, dans l'un des coins duquel il y avait

---

(¹) Voir Rombaut, *Théâtre sacré du Brabant*.

un *tour;* on y déposait l'enfant dont on voulait se défaire; on sonnait, on faisait tourner le tour et l'enfant n'avait plus de mère ni de famille. Ce bâtiment a fait place à la *Banque*.

En venant de la rue de Berlaimont vers Sainte-Gudule était l'habitation du châtelain JEAN DE BOUCHOUT, vendue après sa mort à sire JEAN D'OPHEM (1391). L'hôtel contigu de JEAN DE WITTHEM fut vendu en 1384 par son fils JEAN DE WITTHEM à Gisbert de Cock, prévôt et archidiacre de Malines, pour MARIE DE BRABANT, duchesse DE GUELDRE, sœur de la duchesse JEANNE, qui le donna à Wencelin de Hertoghe. Il fut occupé ensuite par RENAUD DE FAUQUEMONT, seigneur de Born et de Sittard; sire HENRI WITTHEM, seigneur de Beersel, etc.

Joseph de Boot, seigneur de Witthem, lègue 100,000 florins pour faire élever les jeunes filles pauvres de Sainte-Gudule et les doter. Il y avait une école rue de la Montagne.

BÉATRICE DE CUSANCE était la fille de dame ERNESTINE DE WITTHEM DE BERGHES. Elle passa une partie de sa jeunesse à la Cour de Bruxelles et fut peinte par Van Dyck.

Les Witthem descendaient de Jean Van Corselaer, fils naturel de Jean II, duc de Brabant et de Limbourg. Devenu chevalier, Jean Van Corselaer se montra fier et digne de son illustre nom. On le vit constamment embrasser toutes les querelles de Jean III, son frère, et s'armer pour la défense des droits de sa nièce Jeanne, mariée à Wenceslas, duc de Luxembourg, fils de Jean l'Aveugle, duc de Luxembourg et de Beersel.

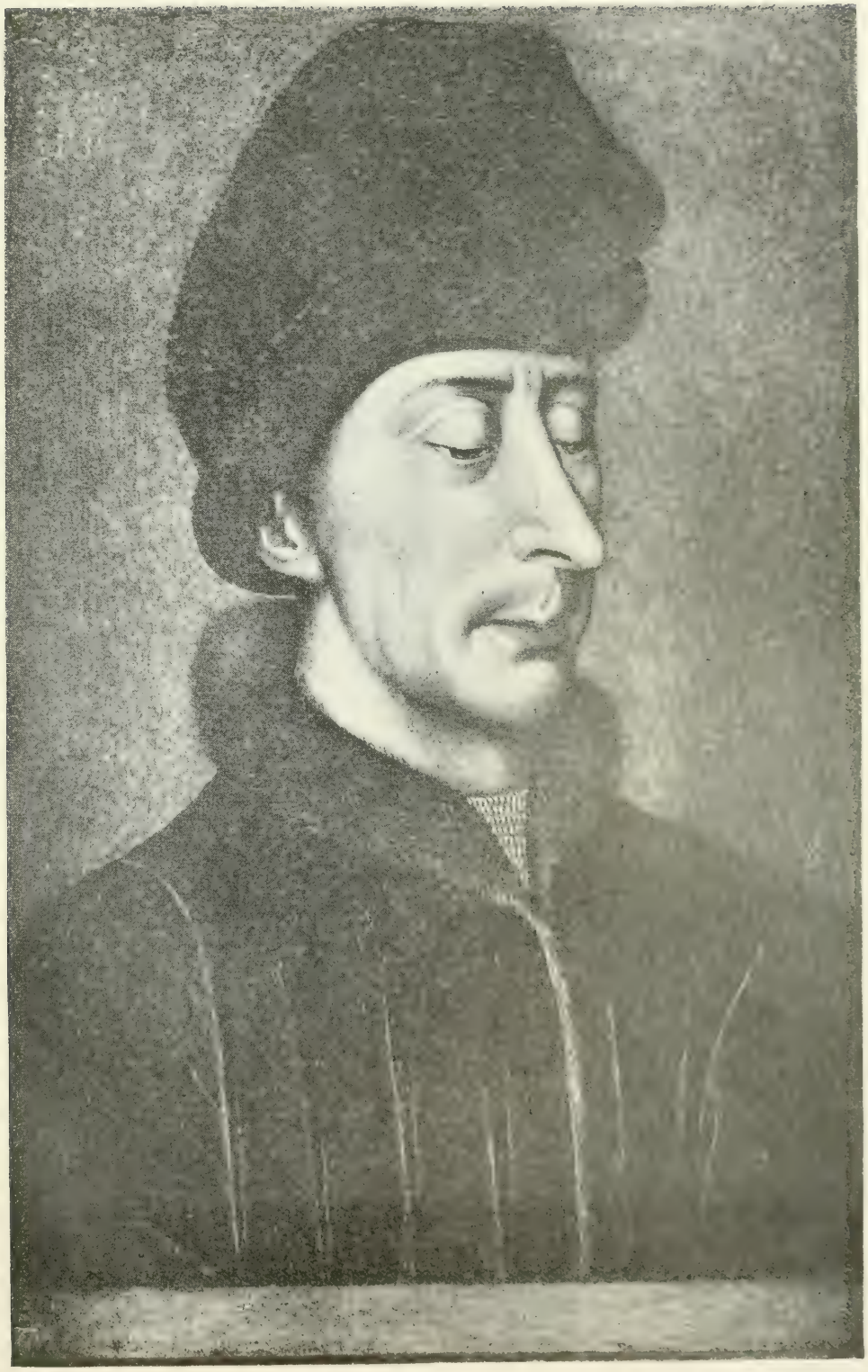
Note. — Les Saccistes, en flamand *Sacke de Broeders*. On les appelait les frères aux sacs et les frères aux chaussons. Ils étaient dans la chapelle de la Madeleine, autrefois des Templiers, assujettis à Sainte-Gudule. (WAUTERS, archiviste.)

Les costumes.

Du Clercq. — En ce temps, les hommes se vestaient si court que leurs chausses allaient près jusques à la fachon de leurs fesses, et faisaient fendre les manches de leurs robes et de leurs pourpoincts, que on véait leurs bras, parmi une déliée chemise qu'ils portaient, dont la manche de la chemise était large, et si portaient longs cheveux qui leur venoient par devant jusques aux yeux, et par derrière jusques au fond du hatrel (cou) et dessus leurs testes bonnets de draps de ung quartier, ou quartier et demi de hauteur; et les nobles et les riches, grosses chaisnes d'or au col, et pourpoincts de velours ou drap de soie, et longues poullainnées (pointes) à leurs solliers, de ung quartier ou quartier et demi de long et à leurs robes gros mahoitres (bourrelets), sur leurs épaules pour les faire apparaître plus fournis et plus croisés, et pareillement à leurs pourpoincts, lesquels on fournissait fort de bourre, et ils n'étaient ainsi habillés, si s'habilloient-ils tout long puis court; et n'y avait si petit compagnon de mestier qui n'eust une longue robe de drap jusques aux tallons.

La coiffure.

« Olivier de la Marche raconte qu'en 1460 le duc Philippe eut une maladie, et par conseil de ses médecins se fait raire la teste et oster ses cheveux; et pour n'être seul rais et dénué de ses cheveux, il fait un édit que tous les hommes nobles se feraient raire leurs testes comme lui et se trouvèrent plus de cinq cents nobles hommes qui, pour l'amour du duc, se feirent raire comme lui; et aussi fut ordonné messire Pierre Vacquembré et autres qui prestement qu'ils véoient un noble homme, lui ostoient ses cheveux. »



JEAN SANS PEUR.

(Collection du comte de Limbourg-Stirum.)

PHILIPPE LE BON.
(Musée de Madrid.)

TABLEAU DU LOUVRE

Quel est le sujet? Le vol des hosties?

La fondation *des chanoines* de Sainte-Gudule était rue de la Montagne; on ne sait où elle était située.

Le confesseur Pierre Van den Heede, curé de la Chapelle, fut informé du vol des hosties; il consulte JEAN DE WOLUWE (ne pas confondre avec le peintre), recteur, curé de Saint-Nicolas, MICHEL DE BACKERS, *vice-joléban* de Sainte-Gudule, et JEAN D'ISSCHA, *archidiacre de Cambrai, écolâtre de Sainte-Gudule.* Ils dressent un rapport, remis à Wenceslas, duc de Brabant, et à Jeanne son épouse. Ils tiennent un grand conseil assemblé par eux avec les princes et chanoines; plusieurs chanoines de Sainte-Gudule et les plus graves théologiens y furent admis. JEAN D'ISSCHA, écolâtre de Sainte-Gudule, instruit l'affaire avec les chanoines et l'évêque de Cambrai.

Tableau du Louvre.

Le personnage qui parle et celui venant de Sainte-Gudule sont le même homme, dit M. Hymans. Venant de Sainte-Gudule, il semble y avoir là une raison. Est-ce Jean Isscha?... Sont-ce Jeanne et Wenceslas? L'autre femme est-elle sa sœur, Marie de Brabant, duchesse de Gueldre, qui a acheté en 1384 l'hôtel aux quatre tours d'en face, de Jean de Witthem?

Wenceslas et Jeanne avaient leurs statues sur Sainte-Gudule. Le personnage assis a l'air d'avoir été fait d'après une sculpture.

Jeanne et Wenceslas ont été très actifs dans cet événement, et surtout Isscha, écolâtre de Sainte-Gudule.

Est-ce Isscha qui parle ou prêche pour convaincre son auditoire?

Avant l'exil des Juifs, en 1370, ils habitaient les quartiers de la rue de Salazar. Ceux qui purent se soustraire à l'exil et aux persécutions de Wenceslas établirent plus tard leur synagogue sur le Kantersteen; leurs biens furent confisqués. (Colin de Plancy.) Les Juifs furent torturés et brûlés vifs sur le *Wollen Dries*, ou Pré-aux-Laines, le 22 mai 1370, près la Grosse Tour, propriété d'Arenberg.

Toute cette histoire est représentée en partie dans les vitraux de Sainte-Gudule, et dans ses moindres détails, par dix-huit tableaux ([1]).

Une contestation fort vive s'éleva alors au sein du clergé. Sainte-Gudule réclama les hosties ensanglantées, tandis que le curé de la Chapelle, chez qui elles avaient été portées, prétendait les garder, et se vit soutenu par ses paroissiens. Les chanoines étant venus les sommer de les leur remettre, les habitants du quartier accoururent en foule pour s'y opposer, et Pierre Van den Heyden, le curé, déposant les clefs du tabernacle de son église sur le maître-autel, laissa le chapitre discuter avec la multitude. Il fut convenu, quelque temps après, que neuf des hosties seraient solennellement portées à Sainte-Gudule et que les autres resteraient à la Chapelle. Mécontents encore de ce partage, les chanoines s'adressèrent à l'évêque de Cambrai, Robert de Genève, qui chargea, le 4 juin 1370, le doyen de la chrétienté à Bruxelles d'enjoindre au curé et aux paroissiens de la Chapelle de remettre toutes les hosties au chapitre. Cet ordre ne fut pas exécuté. En 1402, l'église de la Chapelle n'était pas encore dessaisie de la part qui lui avait été faite.

([1]) Piot, *Tableaux enlevés par les Français*. Dix-huit tableaux, dont un « Poignardement d'hosties » (église Sainte-Gudule).

Vente, par le Chapitre de Sainte-Gudule, de tableaux pour faire d'autres boiseries, etc.

A examiner la barbe et les cheveux, le personnage portant autour du cou la devise *Volentier* semble fait d'après une sculpture. L'inscription n'a-t-elle pas été retouchée et ne serait-ce pas WOLLENDRIES? Wenceslas avait sa statue à Sainte-Gudule. Il ressemble à Jean l'Aveugle sur son tombeau à Luxembourg.

Ce prince, qui était l'époux de Jeanne, duchesse de Brabant et de Limbourg, mourut à Luxembourg le 7 décembre 1383 et fut inhumé dans l'église de la riche abbaye d'Orval. [Voir son tombeau reproduit par Pinchart ([1]).]

En voici la description par M. Jeantin, qui dit l'avoir prise dans un manuscrit de 1782 : « Ce monument était un coffre en marbre noir, élevé de trois pieds. Au-dessus, en marbre blanc, s'élevait la statue du prince, *tête nue*, *petite barbe en pointe,* moustache, bras croisés sur la poitrine, mains jointes, costume militaire de l'époque. Il nous semble assez probable que ce mausolée remonte à l'époque de Jeanne, qui vécut jusqu'en 1406, ou datait du règne d'Antoine de Bourgogne. »

Est-ce le mystique Jean de Ruysbroeck?

(Voir dans la *Biographie nationale*.)

Le vénérable Jean de Ruysbroeck, prieur du monastère de Groenendael, y mourut en odeur de sainteté le 2 décembre 1381. L'évêque JEAN DE T'SERCLAES, quelque temps après, leva son corps de terre, etc.

([1]) PINCHART, *Tombeau de Wenceslas de Bohême*, duc de Luxembourg, fils de Jean l'Aveugle, duc de Luxembourg (voir le tombeau de ce prince à Luxembourg, reproduit par Pinchart).

Il était *chanoine de Sainte-Gudule* et prêcha contre les hérésies. Il fonda le couvent de Groenendael et y mourut. Il donnait des conférences, soit aux pères, soit aux étrangers qu'attirait sa dévotion.

Pinchart. — Dans le monastère de Groenendael vivait Jean de Ruysbroeck, l'un des penseurs les plus remarquables du moyen âge, homme plein de zèle pour défendre l'honneur de Dieu, et qui s'occupait de combattre, par de nombreux écrits mystiques rédigés dans la langue du peuple, les effets pernicieux de la doctrine d'une béguine visionnaire de Bruxelles, du nom de Bloemardine.

Ses ouvrages autographes existent encore : ils eurent une telle vogue qu'ils se répandirent bientôt partout et furent traduits dans presque toutes les langues de l'Europe.

Jean de Ruysbroeck mourut en 1381, à l'âge de 87 ans.

Jeanne et Wenceslas visitèrent Ruysbroeck à Groenendael.

Le tableau se rapporte-t-il à saint Boniface?

Pourquoi, en 1400, s'en occupe-t-on, lui fait-on un autel dans Sainte-Gudule? A la Cambre, où il est mort et enterré, on demande sa canonisation. On écrit sa biographie au commencement de 1400; son biographe meurt en 1487.

Il fut chanoine de Sainte-Gudule, doyen des chanoines pendant cinq ans, prêchait très bien, ayant étudié à Paris, où il était docteur en théologie et recteur à l'Université. Sainte-Gudule était dédiée à Saint-Boniface, paroisse de son père; de là son nom. Il fut évêque de Lausanne et mourut à la Cambre, où vivaient à part des religieuses et des Cisterciens de Villers, séparés par l'église du couvent.

Anniversaire par les grands chanoines. En 1480, service.

En 1600 il est saint. On brûle la Cambre. La chapelle où il habita existe encore.

Il était parent des Clutine, affiliés aux Huygs, une des sept familles patriciennes de Bruxelles. Son père était orfèvre. Ses reliques sont à l'église de la Chapelle.

Il meurt à la Cambre le 19 février 1265.

Dans une maison de la Grand'Place, il y avait, à la Confrérie des Tailleurs, un tableau du *Martyre de saint Boniface;* à la Madeleine, cinq fois par an, le jour de Sainte-Barbe, de Saint-Boniface, de Saint-Luc, de Sainte-Catherine et le jour de l'An, les doyens des tailleurs faisaient à cet autel des distributions de pain, de lard et quelquefois d'argent à de pauvres femmes de leur métier [1].

A Sainte-Gudule l'anniversaire de saint Boniface était célébré chaque année le 19 février.

---

[1] WAUTERS, archiviste.

QUELS SONT LES PEINTRES ?

Van den Clite (Liévin) peignit en 1413 un tableau représentant le *Jugement du Christ*, pour orner une des salles du Conseil de Flandre.

Soixante-quatre parisis, prix convenu d'avance, furent la récompense de ce travail.

Notice de Pinchart sur Lievin Van den Clite.

Quant à ses œuvres, elles ont disparu, comme la plupart des productions de ces nombreux artistes du XIVe siècle, tels que Jean Van Hasselt, Jean Coene, Melchior, Broederlam, Jean Van Woluwe, etc.

H. Hymans, *Les Primitifs français*, 1900, Paris; 1889, *Gazette des Beaux-Arts*.

Le catalogue parle de Jacques Cône, peintre ayant séjourné en Lombardie. « Cône » est l'équivalent français de Coone, maître originaire de nos provinces, qui fut associé aux travaux de la cathédrale de Milan.

Archives de Pinchart, vol. III, p. 95.

Enlumineurs et calligraphes employés par Jeanne, duchesse de Brabant. Jean Van Woluwe est le premier enlumineur que les documents nous font connaître comme ayant été employé par la duchesse Jeanne.

L'artiste brabançon le plus remarquable de ces temps comme peintre et qui, sans contredit, mérite ce titre, si l'on tient compte de la variété et du nombre des œuvres qu'il a exécutées pour Wenceslas et pour Jeanne, est Jean Van Woluwe, qui est qualifié de clerc (clericus). Dans les premiers mois de l'année 1378 la duchesse lui confie

deux livres pour les orner d'enluminures. Ce travail l'occupe jusqu'en l'année 1380. Jeanne fut tellement satisfaite de lui pour le grand nombre de miniatures dont il avait enrichi ces volumes, qu'au lieu de lui faire payer 100 francs, prix qu'il avait demandé, elle lui en fit donner 130 et y ajouta une paire de souliers pour gratification. Il peignit encore en 1380 les enluminures d'un livre des sept psaumes et en 1381 une image de la Vierge et un rouleau où se trouvaient écrites les stances de l'*Ave Maria* d'un poète du nom de Jean de Malines, dont nous avons parlé ailleurs. Jean Van Woluwe entreprit en 1381 ou 1382 de faire des illustrations d'un magnifique manuscrit, à en juger par la somme dépensée, contenant les vigiles des morts et autres prières, qu'il ne termina que l'année suivante et qui lui valut 240 patacons. En 1384 il enrichit d'ornements peints une horloge portative à l'usage de la duchesse.

D'autres renseignements nous attestent que Van Woluwe n'était pas seulement un enlumineur de mérite.

Dans cette même année Jeanne lui fit peindre un diptyque, ou tableau à deux volets, destiné à sa petite chapelle ou oratoire, et pour lequel il reçut 25 francs représentant 35 moutons, 5 gros de Flandre.

Au mois de mars 1386 il lui fut encore payé une somme de 14 francs pour les images ou peintures qu'il avait exécutées dans le corridor conduisant de la Cour à la chapelle du palais de Bruxelles.

On lit dans un registre de la Confrérie de Saint-Jacques dont faisait partie la majeure partie des notables de la ville et un grand nombre d'artistes, qu'un Jean Van Woluwe (scildere), peintre, y fut admis en l'an 1400. (Voy. S 69.) C'est, à n'en pas douter, le nôtre.

Henne et Wauters (*Histoire de Bruxelles*, p. 131) ont confondu cet artiste avec Jean Van Woluwe, recteur de Saint-Nicolas en 1370. A la même époque vivait encore

Jean Van Woluwe, abbé d'Afflighem, curé de Merchtem, qui partagea en 1384 avec Siger et Catherine, ses frère et sœur, l'héritage de Siger, leur père, et de Catherine Langorois, leur mère.

Jean Van Woluwe exécuta un diptyque pour l'oratoire de la duchesse Jeanne dans le palais de Bruxelles en 1350. (*Revue trimestrielle,* t. XIII, p. 41). Pinchart dit :

« Il illumina pour elle un grand nombre de manuscrits et vivait encore en l'an 1400. »

Peintre de la duchesse Jeanne (1372), il orne le château du Coudenberg; vit encore en 1412.

Confrérie de Saint-Jacques de Compostel et de Sainte-Croix.

Enlumineur, il peint des tableaux.

Delaborde, *Johanni van Woluwe*, pp. 288-290.

Cadeau du duc au Pape, de six pièces de tapisseries de plusieurs *Histoires de Notre-Dame* (1422-23) ([1]).

Envoyé devers le Pape à Rome (1425).

Somme prêtée à Rome pour conduire procès pour cause matrimoniale entre feu M. S. le duc de Brabant et Jacq. de Bavière sa compagne (1426).

Pour réformation de son mariage.

Antoine de Lille, peintre à Jérusalem en 1425, à Van Eyck pour voyage en 1425.

Anthonne, le peintre, demeurant à Lille, devait aller avec monseigneur de Roubais, conseiller du prince et premier chambellan, au Saint-Sépulcre de Jérusalem (1427).

Delaborde.

([1]) Par qui étaient faits les dessins de ces tapisseries?

A Jean Van Eyck et de Roubais, pour voyage en 1426.

A Lambert Van Heck pour voyage et Jean Van Eyck [1].

A Jean Van Eyck et de Roubais, voyage (1427).

A Jean Van Eyck, voyage (1442).

A Jean Van Heick, jadis valet de chambre du duc Jean de Bavière, à cause de certain voyage secret.

Antoine de Liége, dans compte du chapitre de Saint-Pierre, à Liége, en 1458, reçoit 96 liv. 12,8 s. pour peinture sur toile de sainte Apolline.

En 1460 il restaure Saint-Christophe, — 9 liv. 12 s.

Antoine de Liége. En 1476, on lui commande pour la salle du Conseil de Saint-Aubain, à Namur, un grand tableau du *Jugement de Notre-Seigneur,* valant 40 fl. du Rhin.

Pinchart, t. III.

Antoine travaille pour le chapitre de Saint-Martin à Liége en 1478. Il reçoit 84 liv. pour la peinture d'une *Purification de la Vierge.*

A Antoine Gossin, maître charpentier de la ville de Bruges pour avoir fait et livrer un coffre de bois du Danemark et asseoir en l'église Saint-Donas pour aumônes que les bonnes gens voudront faire pour l'avancement de son voyage de Turquie où il a intention aller pour le secours et défence de notre foy crestienne.

Delaborde.

1470. Antoine, le vieil maître maçon de Hainaut, pour travaux à Valenciennes.

---

[1] Lambert Van Heck travaillait-il avec son frère?

Antoine, le peintre, demeurant à Lille, 18 tables de blasons, *Bâtard de Bourgogne*.

Delaborde.

1427. Antoine, peintre de Lille, pour aller à Jérusalem (1425).

Antoine, le peintre, demeurant à Lille, pour aller avec monseigneur de Roubais, son conseiller et premier chambellan, au Saint-Sépulcre de Jérusalem.

Coustain (Pierre). — M. Hymans croyait que l'amitié de Thierry Bouts et de Jean Coustain pouvait aussi avoir existé avec Pierre Coustain, frère ou parent de Jean et que, par suite, leurs peintures pouvaient avoir quelque ressemblance ainsi que les costumes de leurs personnages.

Pierre Coustain a été pendant plus de trente ans le peintre en titre de nos souverains « *peintre des princes* », valet de chambre et huissier d'armes, organisateur des entremets de la Cour de Bourgogne. Il succéda à Jean de Bologne, en qualité de gouverneur du château de Hesdin; puis, le 3 janvier 1453-1454, il devint valet de chambre et peintre du duc (des princen Scilder), poste qu'il garda jusqu'à sa mort.

Jean de Harlem n'est par Thierri Bouts, dit Pinchart. « En rapprochant les fonctions qu'occupait Jean Coustain de celles remplies par Jean de Harlem, d'après les documents cités, on reste convaincu que c'est à ce dernier que fut faite la restitution du chapelet trouvé en 1462 dans la succession de Jean Coustain et qu'il ne peut être ici question de Thierri Bouts. — Philippe le Bon avait à la même époque à son service Pierre Coustain, lequel fut retenu peintre et valet de chambre en 1484. Jean et Pierre Coustain ont-ils ensemble des rapports de famille, c'est ce que nous ne pouvons assurer. »

M. Hymans, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1886). — Pierre Cristus existe encore en 1472, puisqu'on le retrouve en cette année à Bruges comme délégué de la gilde des peintres dans la sentence arbitrale rendue contre Pierre Coustain pour infraction aux règlements de la gilde.

Il dirigea avec un autre peintre, Jean Heinekart ou Hinckaert, les travaux de décoration exécutés en 1468 à Bruges pour les fêtes du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York.

Delaborde.

Coustain suivait constamment la Cour, à Bruxelles, à Bruges. Dans cette dernière ville il eut un procès à soutenir contre le métier des peintres, « la corporation lui contestant le droit d'exécuter, soit par lui-même, soit par des valets et serviteurs, des ouvrages de peinture destinés à d'autres qu'au duc lui-même et aux princes, barons et autres de son hostel ». Coustain fut maintenu dans ses franchises, mais son élève Jean de Hervy, de Valenciennes, d'un incontestable mérite, que l'on savait avoir travaillé pour des personnes étrangères à la ville, fut tenu de se faire recevoir dans le métier.

Note. — Jean Coustain, valet de chambre du duc. Soupçonné d'avoir été à la Cour du duc Philippe l'instrument de Louis XI, qui voulait à tout prix perdre le comte de Charolais. Il avait épousé Isabeau Machefoing, puissante famille du XVe siècle.

Monnot Machefoing fonda l'église de Saint-Jean à Dijon.

Jean Coustain reçoit 50 livres par an.

Delaborde.

Thieri Bouts meurt en 1479-1480. En 1467, il déclare être âgé de 76 ans. Thiery de Harlem, valet de chambre de Philippe le Bon (1431).

Pinchart a publié un fac-similé de la signature de Coustain.

Inventaire et chartes de Bruges (1488), p. 483.

Le monument de la cité, le *Seepenhuis,* reçut quelques embellissements. A l'intérieur Pierre Coustain repeint en polychrome les cinq statues de la porte occidentale en 1479. François Van den Pitte, les douze statues de la rangée supérieure.

Note. — Le 9 octobre 1462, Thierry de Harlem confesse avoir reçu de Pierre Bladelin, conseiller du duc de Bourgogne, des patenôtres qui étaient sa propriété et avaient été trouvés parmi les objets appartenant au peintre Jehan Castain, décédé peu de temps auparavant.

Delaborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. II, p. 221.

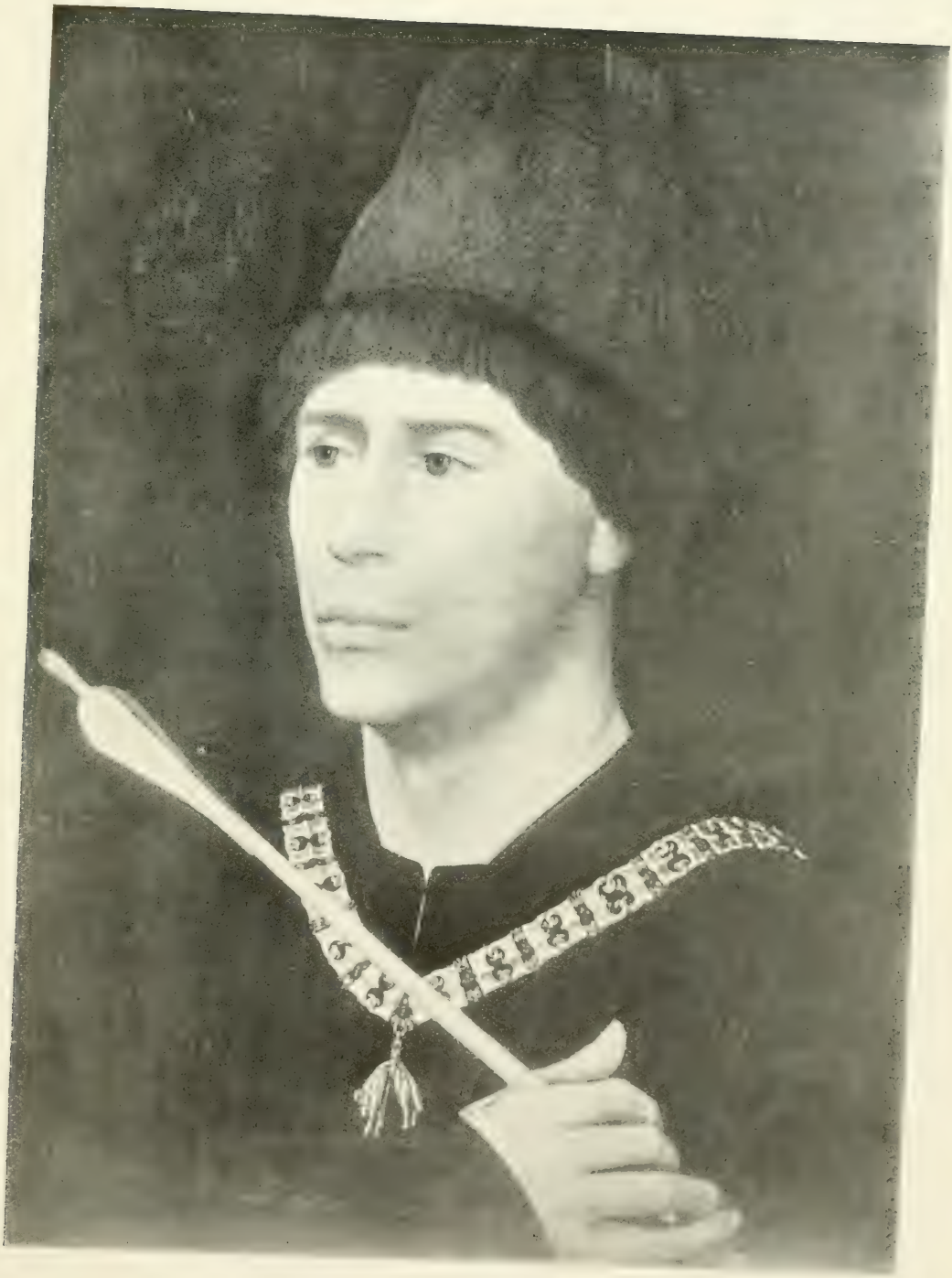
Thierry de Harlem confesse avoir reçu de Pierre Bladelin, conseiller de M. S. le duc de Bourgogne, des patenostres, lesquelles patenostres ont par euly esté trouvés entre les biens déclairez par feu Jehan Castain, et sont icelles patenostres à moi appartenant des pieca, le IX jour d'octobre l'an mil CCCC soixante deux (1462).

Archives de Lille, publiées par le comte de Laborde.

Thierri devait recevoir 12 écus de la ville de Bruxelles qui ne lui avaient pas été payés par le receveur Nieuwenhove. Sire Henri d'Ophem lui en avait annoncé le paiement.

Wauters, p. 22.

Pierre Coustain ne laissa pas de postérité légitime. Il n'eut que deux fils naturels. Il eut pour élève Jean Mertens, qui travailla aussi comme sculpteur. La seule œuvre



CHARLES LE TÉMÉRAIRE
(Musée de Bruxelles.)

de lui est un tableau à l'église Saint-Léonard, à Léau, où on l'a actuellement placé dans la chapelle des fonts baptismaux : *Un Ange et des Vierges allant visiter le tombeau du Christ*, etc. Attribuée à Jean Van Eyck, elle a été restituée à Mertens par M. Piot.

Mertens travailla beaucoup pour l'église de Léau, de 1479 à 1488. En 1490-1491, il peignit le tableau d'autel de la Trinité et deux retables pour les autels de saint Jean l'Évangéliste et de saint Christophe; il y sculpta deux statues pour l'autel de sainte Marie et celui de saint Michel. Il était sculpteur.

Wauters, archiviste.

Jean Mertens était originaire de Bruxelles et vivait dans le premier quart du XVe siècle. Il habita Anvers et, dans la Gilde de Saint-Luc, il figura en qualité de doyen dès 1473 et encore en 1478-1481 et 1487.

Il est inscrit dans la Gilde de Saint-Sébastien, de Linkebeek, ainsi que Pierre Coustain et le peintre Van der Meeren. Une miniature du duc Charles se trouve à l'ouverture du volume de la Gilde. Cette miniature a beaucoup souffert.

Voir Wauters, archiviste.

Un portrait de Charles le Téméraire et la Gilde de Saint-Sébastien de Linkebeek

(à deux lieues de Bruxelles, près Saint-Job).

Il y avait dans l'église un buste en or de ce prince. Ce fut lui qui abattit l'oiseau en 1466 et en 1471 et fut alors proclamé roi de la Gilde. Dans ces sociétés on faisait le

portrait du roi du tir. Charles se rendit à Linkebeek (1469), nous apprend un chroniqueur contemporain (addition à l'histoire du roi Louis XI). Il fit exécuter, pour l'église Saint-Sébastien de Linkebeek, par son valet de chambre et orfèvre Gérard Loyet ou Louyet, un buste en or qui le représentait la tête couverte d'un chaperon orné de grandes feuilles. Le buste était recouvert d'un collier de la Toison d'Or. Un autre tout pareil fut offert par lui à l'église abbatiale de Saint-Adrien de Grammont.

Charles le Téméraire fut, le 12 décembre 1469, en pèlerinage à Linkebeek. Il remporta le prix au tir de Saint-Sébastien, ayant abattu l'oiseau, et fut proclamé roi de la Gilde.

Dans le recueil de la Gilde, parmi les affiliés, après les princes et la noblesse, le monde des sciences et des arts y est représenté par Pierre Coustain « Valet de chambre de Monseigneur », en 1476; la veuve de Jacques de Gérinès et son fils; sire Henri de Withem, seigneur de Beersel, et son fils; Jean de Lannoy et sa femme; Marie Cluctinck, le 8 août 1483; l'architecte Keldermans et sa famille; sire d'Ophem; Van der Meeren; Jean Mertens, etc.

Portrait de Charles le Téméraire, du Musée de Bruxelles. Le personnage est vu de trois quarts et tourné vers la gauche; il porte une robe noire sans ornements, qui laisse le cou entièrement nu. La tête sans barbe, sans moustache, est recouverte par un bonnet brun, très élevé, dans le genre de ceux que l'on remarque sur les tableaux de Bouts, etc. Il porte le collier de la Toison d'Or et tient une flèche dans la main gauche, avec une certaine affectation ([1]).

([1]) La chevelure et le bonnet de notre personnage répondent bien à quelques-uns des détails du costume que l'on portait en 1465. (Voir page 404 les costumes du temps.)

Ce portrait a été acquis par l'État belge, en 1861, à M. Nieuwenhuys, avec les deux Bouts qui ornaient jadis l'Hôtel de ville de Louvain. Il fut vendu comme une œuvre de Roger Van der Weyden et comme représentant *Charles le Téméraire*. On n'a pas admis l'attribution à Roger, dont les tableaux connus ne se rapprochent pas de ce panneau et dont la biographie ne concorde pas, on le verra plus loin, avec l'origine probable de ce dernier. On mentionne dans l'inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche un portrait de Charles le Téméraire peint par Roger; mais, comme le dit M. Fétis, aucune indication ne permet de le retrouver dans celui du Musée. Il y a sa médaille à la Bibliothèque avec les emblèmes de la Maison de Bourgogne, un agneau et le fusil et la devise : *Je l'ai emprins-bien en aviengne.*

Si l'on admet les faits que je viens de rappeler, le nom le Van der Weyden doit être écarté si l'on rapproche les dates. J'ajouterai, et je crois que mon opinion ne sera pas contestée, que le portrait fut probablement exécuté par un membre de la confrérie, par un des peintres qui y sont inscrits : Jean Van der Meeren, Jean Mertens, Pierre Coustain, etc.

Mais lequel d'entre eux choisir?

A. Wauters, archiviste, *École flamande.*

Le précieux portrait du Musée de Bruxelles, dit *Le Chevalier à la Flèche*, œuvre de Roger Van der Weyden, un des ornements de l'Exposition, passe depuis longtemps pour le portrait de Charles le Téméraire jeune; on a depuis abandonné cette identification, peut-être à tort. Le masque large, les pommettes saillantes, les sourcils droits, la lèvre volontaire et même le teint basané s'accordent en somme fort bien avec la première acception, encore que l'on penche aujourd'hui pour le grand

Baptard de Bourgogne. De celui-ci le beau portrait envoyé par la galerie de Dresde répète d'une manière textuelle l'œuvre bien connue du Musée de Condé. Donc en dehors des miniatures aucun portrait de Charles le Téméraire formellement déterminé ne figure à l'Exposition, sauf une miniature exposée par le roi d'Angleterre. Roger Van der Weyden meurt en 1464. — Jean Van Eyck vivait encore lorsque Roger devint le peintre en titre de la Ville de Bruxelles et orna la Maison communale de cette ville de quatre grands panneaux.

HYMANS, Les Primitifs français (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886).

THIERRI, originaire de Harlem, dont il conserva le nom dans l'histoire de l'art et dont le nom patronymique est BOUTS, naquit en 1391, peignit en Hollande, dès 1450 environ, et se fixa à Louvain vers 1450. En 1468, il reçoit de la ville la commande de la *Légende d'Othon III*.

AL. WAUTERS.

ROGER VAN DER WEYDEN est à Bruxelles en 1435. L'artiste est nommé peintre ou pourtraiteur de la Ville de Bruxelles avant le 2 mai 1436.

WAUTERS.

Il reste en fonctions jusqu'à sa mort; 16 juin 1464. Il est enterré ainsi que sa femme à Sainte-Gudule. Sa femme meurt en 1477, âgée de 63 ans.

Après la mort de Roger, le Magistrat de Bruxelles décida que l'emploi de peintre de la ville serait supprimé.

Gilde de Saint-Luc de Bruges, année 1467
Jan Cloet mestere.

JEHAN CLOËT vivait à Bruxelles en 1475.

DE LABORDE.

Et toi JEHAN HAY, ta noble main chôme-t-elle?
Viens voir nature avec JEHAN de Paris
Pour lui donner umbraige et esperits.

PINCHART, *La Couronne Margaritique*. — LEMAIRE (1503-1504).

Les deux derniers peintres cités dans la *Plainte du Désiré* sont JEHAN HAY et JEHAN de Paris.

La biographie de ces artistes commence à être connue. Nous pensons avec Renouvier que le premier appartient à cette famille de peintres du nom de CLOUET, que l'on peut classer parmi les fondateurs de l'école française du XVIe siècle. Les documents anciens le désignent « sous son prénom et l'appellent JEHANNET, JEHANNOT, JANET, JAINET et JENNET »; si l'orthographe de Lemaire s'éloigne quelque peu de ces formes, il est néanmoins aisé de saisir sa pensée en lisant Jehanhay en un seul mot.

Le père de celui qui nous occupe ainsi que lui-même étaient Flamands. Dans une quittance du 4 septembre 1475 pour le paiement de travaux peu importants qu'il exécuta à l'hôtel ou palais de Charles le Téméraire, à Bruxelles, il est appelé JEAN CLOET et qualifié de peintre, demeurant en cette ville (1).

M. De Laborde, qui a publié ce document, en a recueilli

---

(1) DE LABORDE, Les ducs de Bourgogne (*Les Archives de l'Art français*).

beaucoup d'autres sur les descendants de ce maître et particulièrement sur son fils Jean ou Jehannet, qui fut le plus célèbre de tous les Cloet ou Clouet. De l'un de ces documents, l'éminent écrivain tire la conclusion que le père de ce dernier artiste se rendit en France, avec son fils, vers 1480. Nous ne saurions nous ranger à son avis, et nous sommes en cela d'accord avec MM. E. De Fréville et Salmon. Dans l'acte dont M. De Laborde rapporte le texte il n'est nullement fait mention de ce fait, et il en ressort seulement que François Clouet, en faveur de qui l'acte en question fut délivré, était le fils « de feu Jehannet » et que ledict deffunct estoit étranger et non natif « ni originaire du royaume » de France. M. M.-F. Villot en a également fait la remarque.

Ce qui paraît contrarier encore l'opinion de M. De Laborde, c'est la présence du nom de Jean Cloet, à Bruxelles, où il fait des travaux pour l'Hôtel de ville.

LE TABLEAU DE VAN ORLEY?

Furnes, ✠ relique de la vraie Croix.

Notes trouvées dans les papiers de M. H. Hymans [1], rassemblées pour répondre à une brochure de M.A .-J. Wauters, qui dit que le tableau de Turin est celui que Van Orley a peint pour l'autel de la *Sainte Croix à Furnes*. Van Mander donne les sujets du triptyque et dit : Van Orley a peint un triptyque : *Le Portement de la Croix*, *Le Crucifiement*, *La Descente de Croix*. Cela ne ressemble pas au tableau de Turin. On remarquera que sur ce dernier toute l'attention est concentrée sur le *liquide précieux* que l'on verse dans *un calice ou fiole* au-dessus d'un reliquaire vide, et que le *même calice* se trouve sur l'autel; c'est là le sujet du tableau de Turin. Il y a aussi sur l'autel un reliquaire qui peut être un morceau de la *vraie Croix*.

La relique de Furnes a deux travées comme la croix de Lorraine. Ce reliquaire d'argent est toujours déposé sur l'autel à l'adoration des fidèles. Derrière l'autel est une vieille tapisserie représentant toute l'histoire de cette relique (voir les blasons de la chambre de rhétorique avec toujours la double croix ✠). Charles le Chauve rapporte de Souabe à Térouane, les reliques de sainte Walburge et de ses frères. Baudouin rappelle à Charles la pieuse demande de Judith, qui à leur départ leur avait demandé de rapporter les corps de ces saints, pour relever l'esprit de religion dans les Flandres. Baudouin était convaincu que la religion était la base de l'organisation sociale, qu'il fallait des prêtres, des emblèmes, des souve-

---

[1] *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, t. VII et VIII.

nirs, des sanctuaires, des choses qui parlent aux yeux. Il bâtit au milieu de ses bourgs fortifiés de nouvelles églises et releva celles que les Normands avaient détruites. Il releva le bourg et l'église de Furnes. Il la dédia à sainte Walburge et y amena ses reliques. Robert le Frison mourut en 1093, laissant pour douaire à sa femme Gertrude de Saxe la ville et le territoire de Furnes (1). Elle résida souvent dans cette ville et prit même le nom de comtesse de Furnes.

Robert le Jeune partit pour la croisade en 1096. Après avoir remporté plusieurs victoires sur les infidèles, les croisés s'emparèrent de la ville sainte, 15 juillet 1099. Le jeune comte de Flandre qu'on nomma Robert de Jérusalem s'était distingué si vaillamment que ses frères d'armes lui donnèrent le surnom d'*Épée des Chrétiens,* de fils de saint Georges. Il visita les lieux saints et reçut en don de l'empereur Alexi et du patriarche de Jérusalem le *bras de Saint Georges* et une croix sculptée dans un morceau assez considérable de la vraie Croix et ayant deux traverses. Un annaliste furnois, Paul Heinderyx, raconte le retour du comte Robert en ces termes : En 1100, quelques navires venant de pays lointains traversaient l'océan Britannique entre la France et l'Angleterre. A l'approche de la terre natale, ils furent arrêtés par une horrible tempête. Les vagues de la mer se soulevaient à une hauteur effrayante et menaçaient d'engloutir les malheureux navigateurs. Privés de tout espoir dans le secours des hommes, les nobles voyageurs tournèrent leurs yeux vers le ciel. Ces voyageurs, on le devine, étaient le comte Robert et ses frères d'armes qui revenaient de Palestine.

Cependant l'orage ne paraissait pas devoir se dissiper et les seigneurs de la suite du comte lui donnèrent comme un

---

(1) Mathilde de Portugal, veuve de Philippe d'Alsace, obtint aussi la ville de Furnes pour douaire. Elle y résida et y tint une cour princière.

moyen extrême le conseil de jeter dans les flots les saintes reliques qu'il portait avec lui, afin disaient-ils, d'appaiser le courroux de l'océan. Le souverain, plus sage que ses conseillers et mieux inspiré, pensa se rendre plus agréable à Dieu en faisant solennellement vœu de faire don de la *relique de la Sainte Croix* à la première église qui se présenterait à sa vue. Aussitôt la mer se calma et permit à la flotte dispersée de se rejoindre ; un rayon de soleil traversa en même temps les nuages et fit découvrir le toit de plomb de Sainte-Walburge de Furnes. (Voir la miniature.) L'illustre croisé, comblé de joie à l'aspect d'une église flamande, se prosterna et renouvela sa promesse. On prétend que son navire, qui avait selon l'usage de l'époque un fond plat, aborda sans peine à la côte près de *Broersbanck* et que Robert fit appeler près de lui Héribert, prévôt de Sainte-Walburge, pour transporter solennellement le morceau de la *Sainte Croix* à l'église de Sainte-Walburge, où le comte la déposa lui-même sur l'autel. Il la fit placer dans un riche reliquaire d'argent soutenu par deux anges sur l'autel de la confrérie, où elle resta exposée à l'adoration des fidèles.

Il n'y a pas de doute que ce fut Robert de Jérusalem qui apporta de Terre Sainte l'insigne relique de la vraie Croix conservée à Furnes. Une inscription murale qui se voyait jadis à Sainte-Walburge, confirme la tradition.

Rencontre du comte et de sa mère (voir miniature).

Les Belges qui avaient suivi leur comte en Palestine revinrent avec ce prince dans leur patrie portant des palmes dans leurs mains et faisant retentir sur leur passage des hymnes de triomphe. Leur retour fut regardé comme un miracle, une sorte de résurrection, et provoqua l'enthousiasme partout où ils passaient.

En 1515, on s'adresse, à Bruxelles, au peintre Van Orley pour un tableau ; en 1517, Van Orley reçoit 100 livres parisis. Le tableau n'était pas encore livré en 1518. Après

quatre années d'attente le tableau tant désiré arriva à Furnes. La confrérie envoie, à Bruxelles, Jean Timmerman pour aller chercher le tableau. Il faut convoquer les experts jurés de la confrérie des peintres bruxellois pour examiner l'œuvre.

Van Orley et son domestique accompagnent le chariot. Le peintre avait reçu, à Bruxelles, le 23 mai 1528, 114 livres parisis en acompte de son travail; arrivé à Furnes, il touche le restant des 50 livres de gros, comme somme totale. Les confrères, eu égard au peu d'aisance du peintre, le gratifient de 12 livres parisis et donnent à son aide 40 sols.

Les confrères de la chapelle de Sainte-Croix résolurent, en 1526, de clore leur chapelle au moyen d'une balustrade en cuivre. Le soubassement existe encore. A sa partie supérieure on remarque les places occupées par les balustres. Ce soubassement est divisé en deux compartiments, séparés entre eux par une colonne. Le premier porte à sa base l'écu *gironné de Flandre ancienne* et la date de 1112, qui est peut-être celle de l'érection de la confrérie. Le second compartiment représente une rampe ornée *de la croix et du briquet de Bourgogne*. Au bas, les armoiries et le double aigle de Charles-Quint et la devise *Plus oultre*. Au bas de la rampe se trouve la date de 1528, celle de l'exécution de cet ouvrage. *La croix à doubles traverses, qui est la forme de la relique de la vraie Croix* (✠), est répétée quatre fois en relief dans la partie inférieure de tout le soubassement.

La confrérie fit exécuter, en 1555, une croix en vermeil, plaquée sur bois, qui servit aux processions. Cet objet d'art était *une croix à doubles traverses*, ressemblant à la relique de forme orientale rapportée par le comte Robert (la croix de Lorraine).

La relique proprement dite a une longueur de 11 centimètres; sa traverse inférieure a 6 centimètres de longueur,

la supérieure en a 4. La largeur et l'épaisseur de la relique sont d'environ 11 millimètres. La croix formant le reliquaire mesure une hauteur de 69 centimètres; la traverse en a 58 et la largeur 7. Il est probable que cette pièce, entièrement dorée, fut un don fait par un particulier. Il en est fait mention dans un inventaire de 1547.

Le pied, nous l'avons déjà dit, fut perdu quand on la sauva en Hollande. Deux anges prosternés tenaient la croix; ils étaient placés dans une espèce de tribune hexagonale, à galeries ogivales trilobées, et surmontées d'un crêtage à *petites fleurs de lys*. Les six anges de ce pied étaient flanqués de tours dont les bases formaient les pieds du reliquaire. Il y avait dans les façades des tours les statuettes de sainte Hélène et d'Héraclius.

Une ancienne bannière appartenant à la confrérie de la Sainte-Croix représente assez grossièrement ce pied qui fut exécuté en 1699 et coûta environ 4,000 francs; il pesait 14 livres.

La croix plaquée en argent qui est mentionnée dans l'inventaire de 1555 était de forme orientale (allemande). Dans le compte de la confrérie de cette année il est dit : Une croix en vermeil ainsi confectionnée (✠) plaquée sur bois avec quinze morceaux d'argent provenant d'une couronne en vermeil. Cette forme de croix se retrouve à Ypres et dans les Flandres.

La Chapelle de la Sainte-Croix.

Dans des notes écrites par feu M. Breynaert, avant l'invasion française, en 1792, il est prouvé que la chapelle de la Sainte-Croix était encore entourée, à cette époque, de balustrades en cuivre fondu. Voici comment cet écri-

vain s'exprima; il écrit en flamand : « Cette chapelle est entourée de colonnettes en cuivre, sous forme de balustres, placées sur un soubassement de pierre de taille. La porte d'entrée est sculptée en bois et garnie de balustres en cuivre qui sont chacun d'une seule pièce et joints à leur sommet par des ornements entrelacés. Une corniche en bois de chêne couronne ces balustres et, par-dessus, sont placés des chandeliers en cuivre fondu.

» Au mur, au côté sud de la chapelle, sont appendus deux tapis, qui sont si vieux qu'on peut à peine déchiffrer ce qu'ils représentent. Celui qui est le plus rapproché de l'autel représente le *comte Robert avec sa mère Gertrude et des personnages de sa cour; il présente, agenouillé, la relique de la vraie Croix à sainte Walburge, qui est représentée debout tenant, d'une main, la crosse et, de l'autre, un monastère. Derrière elle, deux religieuses. Dans le fond, en perspective, un couvent et trois autres religieuses, des arbres et une ville.*

» Sur le second tapis est représenté l'*autel de la Sainte Croix, que le comte agenouillé vénère avec sa suite.* A gauche, *le prévôt et ses chanoines en habit de chœur, également agenouillés; les pèlerins adorant la vraie Croix déposée dans un reliquaire se trouvant sur l'autel.*

» De temps immémorial, les personnes de distinction qui assistent à la procession de la Sainte Croix portent *de petits drapeaux triangulaires, de la forme de ceux qu'on rencontre dans les différents pèlerinages en Belgique.* »

Les petits drapeaux de procession.

L'église Sainte-Walburge possède *deux cuivres gravés*, d'une manière grossière, il est vrai, mais rappelant *les petits drapeaux et les anciens tapis* dont M. Breynaert nous a conservé le souvenir. Ils ne sont qu'une mauvaise

reproduction de meilleures gravures dues au burin du graveur Yprois, *Guillaume du Tielt,* mort en 1669. Ces drapeaux figurent encore à la procession annuelle.

Avant 1792, le tableau de Van Orley existait encore dans l'église Sainte-Walburge. Il était placé hors de la chapelle. M. Breynaert en parle en ces termes : « A côté du portail de l'église est une place carrée. Au mur, du côté ouest, se trouve un tableau qui a servi autrefois de retable à l'autel de la Sainte-Croix et qui se fermait au moyen de volets, ce qui est prouvé par la représentation historique de l'arrivée de la relique de la Sainte Croix en cette ville, et de l'autel où *elle* fut déposée. Ce tableau est peint sur bois et représente la *Sortie de Jésus des portes de Jérusalem* où sainte Véronique rencontre Jésus. Il représente aussi *Le Crucifiement* et la *Descente de la Croix.* » Ces données serviront peut-être à faire découvrir ces tableaux.

Les deux inscriptions qui ont jadis orné le chœur de l'église : l'une fait connaître l'origine des reliques de sainte Walburge, de saint Willibald et de saint Winnibald; l'autre servait à perpétuer la mémoire de l'arrivée du morceau de la Sainte Croix donné par Robert de Jérusalem.

Balduinus ferrus Flandrie primus comes
Hujus insignis ecclesie restaurator et fundator
Condidit in es anno 870 e Germania allatas
Venerandas reliquias beate virginis Walburgis
Hujus civitatis et territorii patrone
Necnon SS. fratrum ejus Willibaldi et Winibaldi
Et ut easa barbarorum incursu
Et sevitia tueretur
Hanc valio et muro circumdedit urbem
Moritur anno 870 et sepultus est Audomari

Orate pro eo.

Robertus junior Flandrie comes
Dictus Jerosolymitanus
Oppugnata contra Saracenos
Et feliciter expugnata Jerosolima
Redux et terra Sancta anno 1150 Furnas
Attulit pretiosum et vivificum
Sancte Crucis lignum
Clarus bello occubuit 4ª Xbris anno 1111
Requiescat in pace.

La sainte relique est déposée dans une châsse antique, morceau précieux d'orfèvrerie en forme de croix gothique, ornée de pierreries.

En 1580, l'église Sainte-Walburge, à Furnes, fut dévastée par les Gueux et devint magasin à fourrage pour l'armée, etc.

En 1793, les Français enlevèrent le plomb des toitures, valant environ 80,000 francs. Ils s'emparèrent aussi des meilleurs tableaux et notamment de celui du maître-autel, peint par J. Jordaens et représentant *Jésus au temple au milieu des docteurs*. Ce tableau fut transporté à Mayence. Les autres tableaux qui disparurent sont : l'*Invention de la Croix*, par Quellin; le *Retour de l'Enfant prodigue*, par Van Heede; une *Cène*, par Bocquet; la *Sainte Famille*, qui se trouve à Saint-Éloi, à Dunkerque. Deux tableaux représentant des *Scènes de la vie de sainte Walburge* se voient à l'église Saint-Jean, à Dunkerque.

Le 18 juin 1794, le Chapitre fit vendre à Anvers une partie de son argenterie. Le 10 novembre 1799, l'église fut vendue aux enchères, à Bruges, à Augustin-François Hennisart, secrétaire général de l'Administration centrale du département de la Lys, pour la somme de 200,000 livres en bons, soit de 10 livres par mille de la valeur.

Le 14 mai 1800, on commence la démolition de l'église. Les habitants de Furnes, pris de douleur, ouvrent une

souscription. Les actions étaient de 100 livres. En quelques heures la souscription était close et l'église rachetée.

Dans *Carl Van Mander*, par H. Hymans, nous lisons :

« Bernard van Orley habitait Bruxelles en 1515. Il y reçoit la commande de la Confrérie de la Sainte-Croix, de Furnes, d'un triptyque représentant : 1° le *Portement de la Croix;* 2° le *Crucifiement;* 3° la *Descente de Croix*. Le tableau fut achevé en 1520. »

Alexandre Pinchard a fait connaître un épisode dramatique de la vie de Bernard Van Orley. Au mois de mai 1527, il fut compris dans une poursuite intentée à *son père, sa mère, sa femme, son frère Évrard,* bourgeois de Bruxelles, pour cause d'hérésie. Les accusés avaient assisté au prêche d'un ministre réformé et furent condamnés à faire amende honorable sur une estrade érigée à cette fin dans l'église Sainte-Gudule.

Breynaert. — Avant 1792, le tableau de Van Orley existait encore dans l'église. Il était placé hors de la chapelle. M. Breynaert en parle en ces termes :

« A côté du portail de l'église est une place carrée. Au mur, au côté ouest, se trouve un tableau qui a servi de retable à l'autel de la Sainte-Croix et qui se fermait au moyen de volets, ce qui est prouvé par la représentation historique de l'arrivée de la relique de la Sainte Croix en cette ville et de l'autel où elle fut déposée. »

C'est ce que nous voyons sur les petits drapeaux et la vieille tapisserie tendue derrière l'autel. Le reliquaire était déposé sur l'autel.

« Ce tableau, dit Breynaert, est peint sur bois et représente la *Sortie de Jésus des portes de Jérusalem* où sainte

Véronique rencontre Jésus. Il représente aussi le *Crucifiement* et la *Descente de la Croix.* »

Breynaert ne dit pas ce qu'il y a sur les revers. Il semble que le tableau du milieu doive être la rencontre du Christ et de sainte Véronique.

Dans les notes de Breynaert il est parlé du tableau placé au fond du retable de l'autel de la Sainte-Croix. Il dit « que ce tableau, attribué à Quellin, représentait la guérison d'une femme malade par l'imposition de la vraie Croix. Ce tableau aura, dit-il, remplacé le triptyque de Van Orley, lequel, probablement, était trop petit pour figurer au milieu de l'autel en style rococo qu'il faudrait faire disparaître ».

L'église s'enrichit successivement des peintures suivantes : *Le Christ dans le temple au milieu dés docteurs*, par J. Jordaens, une belle composition qui ornait le maître-autel ; *Le Fils Prodigue*, par Vigor van Heede, très grand tableau qui pendait hors de l'entrée du chœur du côté de la sacristie; *La Découverte de la Sainte Croix* dans la chapelle de la Sainte-Croix, tableau par Quellin, comprenant quatre compartiments représentant : le *Retour de Jérusalem du comte Robert;* l'*Orage sur mer* et la *Promesse faite par le prince Rolent de faire présent à l'église de Sainte-Walburge de la relique rapportée par lui de la Terre Sainte; La Cène*, par Bouquet; le *Reniement de saint Pierre*, par Quellin; *La Sainte Famille*, maintenant dans l'église de Saint-Éloi, à Dunkerque, et deux épisodes de *la vie de sainte Walburge*, aujourd'hui dans l'église *Saint-Jean* en la dite ville.

Actuellement l'église Sainte-Walburge possède encore les peintures suivantes : *Le corps du Christ sur les genoux de sa mère*, attribuée à Pourbus et ornant l'autel de la Sainte-Croix; *L'adoration des Mages*, un vieux tableau d'un maître inconnu; *La décollation des apôtres Jean et*

Jacques; La Cène, attribuée à Goltzius. Le panneau central d'un triptyque du XVIe siècle représentant le *Martyre de sainte Barbe;* d'aucuns attribuent cette œuvre à L. De Dyster. Un triptyque représentant le *Couronnement de Marie;* sur les volets sont figurées les effigies des donateurs et leurs enfants. Un triptyque représentant *La naissance du Christ,* avec les portraits de deux chanoines, et les volets représentent la *Visitation* et l'*Annonciation;* les revers, l'*Annonciation* de l'ange Gabriel. Un triptyque dont le panneau central montre *Marie et l'enfant Jésus*, et sur les volets Nicolas de Villenfaigne, doyen du chapitre, décédé en 1636, son patron saint Nicolas, sainte Walburge et sainte Catherine sur les revers; *Saint Guillaume* administrant la sainte Hostie à un soldat mourant, par Vigor Bouquet; *Marie et l'Enfant* plaçant la main sur le globe terrestre, par Van Oost; *La Sainte Famille,* par le même maître.

Van Orley : « En l'an 1534, Van Orley peignit un triptyque pour l'église Sainte-Walburge, lequel fait encore aujourd'hui l'admiration des amateurs d'art. Il représente sur les trois panneaux : *Le Calvaire, la Découverte de la Sainte Croix, Sainte Hélène et son fils Constantin.*

Lorsqu'en 1734 l'autel de la Sainte-Croix fut renouvelé des mesures furent prescrites par la fabrique d'église pour le bon entretien de l'œuvre, preuve qu'on sut l'apprécier. Le Gouvernement belge proposa il y a quelques années, à l'église, d'échanger cette belle œuvre contre un tableau de *Louis Bourlard*, lauréat de l'Académie, qui à cette époque résidait à Rome [1]. L'administration fabricienne fit très bien, à notre avis, de ne pas accepter cette proposition. »

Histoire de la ville de Furnes, par Frans de Potter, Edmond Ronse et Pieter Borre, 1875, p. 270.

[1] Bourlard fut directeur à l'Académie de Mons.

A BRUGES, LA CHAPELLE DU SAINT-SANG
était primitivement la chapelle de la Vraie Croix.

Dans le tableau de *Turin*, il y a sur l'autel un morceau de la *vraie Croix* déposé dans une gaine, et devant se trouve une fiole ou calice contenant le précieux liquide que de hauts personnages sont en train de verser dans ce calice. Toute l'attention est concentrée sur ce précieux liquide que versent avec précaution des princes et hauts dignitaires du clergé et ce dans le calice fermé, pareil à celui qui est sur l'autel, pour montrer que c'est là le sujet du tableau.

—

L'empereur Constantin eut une vision. Le signe de la *Croix* lui apparut dans les nues. Sa vertueuse mère Hélène eut un ardent désir de retrouver cette relique. Elle fit le voyage de Jérusalem, et ses efforts furent couronnés de succès. Or, en 1380, un nommé Nicolas Schouthete, natif de Dordrecht, en rapporta un morceau très considérable à Bruges.

—

Maximilien, prisonnier des Brugeois. Le jour de sa délivrance une procession solennelle parcourut les rues de Bruges ; on y portait la châsse de saint Donat et la relique du bois de la *vraie Croix* de Notre-Dame. Maximilien sortit de Bruges par la porte Sainte-Croix.

—

En 1672, on rebâtit à Bruges la *Chapelle de la Croix,* celle même où tous les vendredis on expose le *saint Sang.*

TABLEAU DE TURIN.

En 1579, nouvelle *châsse* et indulgence pour ceux qui visitent le *Saint-Sang le 3 mai, jour de la fête de l'Invention de la Croix*. Le *saint Sang* était conservé dans un coffre en fer enchâssé dans la muraille de l'ancienne sacristie, dans un pilier qui formait le coin de séparation entre le chœur et la *chapelle de la Croix*.

—

En 1411, à l'occasion de la bulle d'indulgence et d'un renouvellement de pompe donné à la dévotion de la relique du *saint Sang*, on fit d'importants travaux de réparation et d'embellissement. La *chapelle supérieure* fut reconstruite au cours du XVe siècle. Elle n'était pas encore achevée en 1482, mais l'année suivante fut placée la deuxième verrière représentant Philippe le Beau et sa femme. La chapelle latérale dite de la *Sainte-Croix* fut couronnée d'un clocheton. Cette chapelle fut encore reconstruite en 1672. Elle était bien délabrée après la Révolution. En 1636, fut construit l'escalier à l'est de la chapelle de la *Sainte-Croix*, à l'usage des magistrats au XVe siècle. La chapelle du *Saint-Sang* était devenue une véritable ruine au temps de la Révolution française. Restauration en 1819. Objets d'art. Voile en dentelle représentant la relique du *saint Sang*, 1684. Tableau du XVe siècle acheté à Gand en 1859 représentant le *Crucifiement*, etc.

La chapelle *Sainte-Croix*, six sculptures représentant les scènes de la passion, XVIIIe siècle. Triptyque : *Portement de la Croix, Crucifiement, Résurrection*, du commencement du XVIe siècle. Triptyque : *La Déposition du Christ* par Gérard David. Deux volets représentant la confrérie du *Saint-Sang* par Pourbus.

Duclos, voir p. 454.

A Notre-Dame. — Le collatéral extérieur septentrional, dit net de la *Sainte-Croix*, date de vers 1344-1360.

La chapelle de la *Sainte-Croix* érigée en 1473 aux frais de Wauthier-Uytenhove. La fenêtre orientale, quoique murée, retient encore son réseau. Contre le mur du côté sud se trouvent dix tableaux 1632 à 1634, représentant l'histoire d'une relique de la *vraie Croix* apportée de Terre Sainte à la fin du XIVe siècle par Nicolas Schoutheeten, en 1380, etc.

Relique du saint Sang. — Les disciples qui ensevelirent le Christ recueillirent le sang qui couvrait son corps et le conservèrent à Jérusalem. Le comte de Flandre Thierry d'Alsace reçut du patriarche et du roi de Jérusalem quelques parcelles du sang coagulé comme prix de la bravoure dont il avait fait preuve au cours de la seconde croisade entreprise en 1147. Thierry d'Alsace revint à Bruges, en 1149, accompagné de Léonius, abbé mitré de Saint-Bertin et le constitua le gardien de son précieux trésor; il en fit don à sa chère ville de Bruges. La relique est encore conservée dans la fiole dans laquelle le patriarche de Jérusalem la déposa. Tous les vendredis le *saint Sang* devenait liquide et bouillonnait comme de nos jours encore le sang de saint Janvier à Naples. Le cylindre primitif qui renfermait la fiole fut remplacé par un tube en cristal, en 1332, et l'on substitua un autre tube à ce dernier en 1388. Deux couronnes d'or étaient aux extrémités. C'est en 1380 que Nicolas Schoutheeten rapporte la relique de la Croix.

Delaborde. — Martin l'Ymagier (Martin den Beeldemaker) est chargé de faire le reliquaire où l'on déposera le *saint Sang* jadis rapporté de Palestine par Thierry d'Alsace.

La grande châsse, dans laquelle on dépose le cylindre, est de Jean Crabbé, qui y travailla quatre ans (1614-1617).

Sa hauteur est de 1 mètre 29 centimètres et sa largeur de 61 centimètres.

A Saint-Sauveur : chapelle de la Sainte-Croix.

A Notre-Dame : la chapelle de la Sainte-Croix (1473). Série de dix tableaux représentant l'histoire de la relique de la vraie Croix, par WAUTIER-UTENHOVE, peints par PIERRE DE BRUNE (1632-1634). Série de dix tableaux de la *Passion*, par JEAN-ANTOINE GAREMYN (1775-1777).

DUCLOS.

Dans le tableau de Turin, il y a un morceau de la vraie Croix sur l'autel et aussi une fiole dans laquelle se trouve un liquide. La même fiole est l'objet principal du tableau de Turin; toute l'attention est concentrée sur ce point où le principal personnage verse un liquide.

EST-CE LE SAINT SANG?

Tout le monde connaît la procession du *Saint-Sang*, où l'on voit représentée l'arrivée de cette précieuse relique.

DUCLOS. *Bruges* (*Reliques du saint Sang* et de la *vraie Croix*).

La porte Sainte-Croix, magnifique spécimen d'architecture militaire, construite en 1366. Il reste à peine la moitié de la construction primitive. Toute la partie au delà de l'eau a disparu ainsi que les ponts-levis, la herse et les couronnements et flèches des tours. (Voir la carte de Marc Gheraets, reproduite par Armand Heins de Gand.) Les tours longeaient le remparts à droite de la porte.

—

En 1578, le magistrat de la ville fit raser tous les bâtiments dans le rayon de 2,000 pieds autour de l'enceinte extérieure de la ville. Alors tombèrent les églises parois-

siales de Saint-Bavon, Sainte-Catherine et Sainte-Croix (hors la porte Sainte-Croix) et de superbes chateaux.

—

A la Poterie : On voit dans ce couvent deux panneaux. La *Légende de la vraie Croix*, vers 1450, provenant des Boggards.

—

Église Saint-Basile (1). — Sur le burg attenant à l'hôtel de ville, du côté ouest, se trouvent deux églises superposées. L'église inférieure fut fondée par Thierry d'Alsace et Sybille d'Anjou et consacrée par l'évêque de Tournai en 1150. Ils y installèrent quatre chapelains pour desservir l'église.

La date de l'église supérieure n'est pas connue.

Les sept vitraux peints, anciens, furent vendus il y a environ cinquante ans par le bourgmestre de la ville, à raison de 14 francs pièce. Le brocanteur les revendit à 12 livres sterling pièce (300 francs). Ils représentaient Philippe le Hardi et Marguerite de Maele, 1483; Jean sans Peur et Marguerite de Bavière, 1496; Philippe l'Asseuré et Élisabeth de Portugal, vers 1500; Charles le Téméraire et Isabelle de Bourbon; Maximilien et Marie de Bourgogne; Philippe le Beau et Jeanne d'Aragon; Charles-Quint et Isabelle de Portugal, 1544, par Pierre Doppere. *La Déposition de la Croix avec les armoiries des membres de la confrérie du Saint-Sang, en 1541, par Pierre Doppere.*

---

(1) James Weale, *Bruges*, 1875.

Duclos. — Dès son origine, la chapelle de Saint-Basile ou Saint-Sang doit avoir été construite à deux étages. Le grand escalier en colimaçon, aujourd'hui hors d'usage, à l'angle sud-ouest, le prouve à suffisance. Les arcades entre la nef et la *chapelle de la Sainte-Croix,* à l'étage supérieur, appartiennent au XIIe siècle. Plus tard, la relique de la *sainte Croix* fut déposée à Notre-Dame.

—

M. A.-J. Wauters a écrit une brochure pour dire que le tableau de Turin était celui de Furnes. Or, dans l'ouvrage cité par M. Hymans et repris par M. Wauters, il se trouve la preuve que ce tableau ne peut être celui de Furnes.

D'après les notes trouvées dans les papiers de M. Hymans, il a plutôt l'air de représenter l'arrivée du saint Sang à Bruges.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Chapitre sur l'Art flamand et hollandais au XVIIe siècle 3
L'Art belge moderne au XIXe siècle 105
Table des chapitres 111
Du Portrait (Discours prononcé à la séance académique, 1891) 351
La Tradition en Art au contact de l'Évolution scientifique moderne (Discours prononcé à la séance académique, 1909) 376
Hercule Seghers 379

APPENDICE

QUELQUES NOTES DE M. HYMANS SUR LES PRIMITIFS.

Saint Nicolas du Musée de Dublin 391
Charles le Bon. — Le Bourg. — L'église de Saint-Donat à Bruges . . . 392
Le Palais de Justice. — Description de Bruges 394
Légende du Bienheureux Charles le Bon. 395
Le Prêche, tableau du Musée du Louvre (école flamande). 397
Jeanne et Wenceslas. 400
L'Hôpital des Douze-Apôtres 401
La date des tours de Sainte-Gudule; l'escalier 399
Les Costumes. — La Coiffure du temps 404
Tableau du Louvre. — Quel est le sujet? — Le vol des hosties? . . . 405
Est-ce le Mystique Jean de Ruysbroeck? 407
Est-ce *Saint Boniface?* 408
Quels sont les peintres? 410
Jean Van Hasselt, Jean Coene, Melchior Broederlam, Jean Van Woluwe 410
Antoine. 412
Jean Van Eyck, Lambert Van Heck 413
Jean Coustain 414

Pages.

Portrait de Charles le Téméraire et la Gilde de Saint-Sébastien de Linkebeek 417

Gilde de Saint-Luc de Bruges, année 1467 421

Jean Cloët, peintre 421

La relique de la Sainte Croix à Furnes ✠ 423

Le tableau de Van Orley : 423

Chapelle de la Sainte-Croix 427

Vieilles tapisseries. — Les petits drapeaux de procession. 428

Vente de l'église en 1794 430

Description du tableau de la Sainte Croix, par Van Mander, et du tableau par Reynaert en 1792. 431

Van Orley peint un triptyque pour Sainte-Walburge en 1531 . . . 433

A Bruges, la chapelle du Saint-Sang qui était primitivement la chapelle de la Vraie Croix 434

Relique du Saint-Sang 436

L'église Saint-Basile 438

Brochure de M. A.-J. Wauters, pour dire que le tableau du Musée de Turin était celui de Furnes 439

TABLE DES NOMS D'ARTISTES

CONTENUS DANS

« L'ART BELGE MODERNE AU XIXe SIÈCLE »

Achenbach (A.), peint., 191.
Adriaenssens (Alexander), 100.
Agneesens (Ed.), peint., 244, 280.
Aguilar (Pierre), 7.
Albert (Charles), 342.
Antigna (A.), peint., 172.
Antony (I.), peint., 290
Artan, 211, 254, 341.
Assche (B. Van), 191.
Asselberg (A.), 302.

Baeckelmans (L.), 340.
Baertsoen (Alb.), 317.
Bakhuysen (Ludolf), 99.
Balat (Alph.), 200, 337, 340, 342.
Balen (Henri Van), 27.
Barge, 320.
Baron (Théod.), 268.
Bastien (Alfr.), 317, 318.
Bastien-Le Page, 169.
Baugniet (Ch.), 269, 293, 368, 370.
Bay (J.-B.), 135.
Becker (K.), 275.
Beer (Joost de), 49.
Beers (J. Van), 295-296, 275.
Begas, 196-201.
Bellangé, 368-370.
Bendemann (G.), 184, 187, 196, 202, 230.
Berchem (Claes-Pieters), 93, 100.
Berchem (Nicolas), 77.
Bethune (Jean), 232.
Beuckelaer (Joachim), 99.
Beyaert (H.-B.), 223, 288.
Beyeren (Abraham Van), 100
Biefve (Ed. de), 156, 158-159.
Bièvre (Mlle), 314.
Biset (Emmanuel), 44.
Blanc-Garin, 311.
Block (Eug. de), 125, 172.
Bloemaert (Abraham), 49.
Bois (Paul Du), 331.
Bol (Ferdinand), 74.
Bolswert (Van), 20.
Bonheur (Rosa), 203
Bonington (J.-P.), 267.
Borch (Ter), 81.
Bosse (Abraham), 216.
Bossuet, 202, 206, 219, 243.
Both (Jean), 50.
Boulenger (Hippo.), 256, 265-268.
Bouré (Félix), 254, 321, 333.
Bouré (Paul), 176, 178.
Bourla (J.-B.), 180.
Bouvier, 258.
Braecke (Pierre), 319, 332.
Braeckeleer (Ferd. de), 149-150, 172, 187.
Braeckeleer (Henri de), 214, 257-260, 262, 280.
Bray (Jean de), 101.
Brée (M. Van), 123, 129-132, 134, 149, 156, 221, 286.
Brestner (G.-H.), 311.
Breton (J.), 203, 273-274.

Breughel (Jean), 38, 99.
Breughel (P.), 248, 309
Brion, 203.
Brouwer (Adrien), 40, 60, 62
Brown, 202
Burne-Jones, 305.
Buysse, 317

Calame (A.), 191
Calloigne (J.-R.), 111, 128, 134.
Camp (C. Van), 254.
Campana (P.) (Kempeneer), 326
Camphuysen (Raphaël), 89.
Camuccini, 152.
Canneel (J.-T.), 290.
Capellen (Jean Van de), 97, 98
Carrier-Belleuse (A.), 338.
Carstens (J.), 197.
Cassiers (H.), 316.
Cavalier (P.-J.), 320.
Cels (C.), 128.
Censerie (de la), 344.
Cermak (J.), 223, 327.
Charles (Albert), 342.
Charlet (A.-C.), 368, 370
Charlier (G.), 332.
Chaudet (A.-D.), 134.
Claus (Ém.), 299.
Clays (P.-J.), 206, 223.
Cleynhem (C.), 290.
Cluysenaar (André), 227.
Cluysenaar (Alfred), 236, 275, 277-279, 304, 337, 341.
Cluysenaar (J.-P.), 181-182, 276, 289.
Cock (César de), 269.
Cock (Xav. de), 269.
Coeberger (Wenceslas), 6.
Coene (F. de), 226.
Cogniet (Léon), 137, 169, 201, 276.
Cogghe (Renée), 113.
Collart (Marie), 263.
Compte (Calix).
Constable (J.), 270.
Coosemans (J.), 268.
Coques (Gonzales), 46.
Cormon (F.), 244.
Cornelius (Corneille), 49, 53, 56.
Cornelius (P.), 197, 202, 230.
Corot, 275, 302
Coster (Charles de), 213, 227, 296.
Courbet, 187, 194, 211, 224, 225, 269, 388.
Courtens (Fr.), 268, 269, 299, 301, 302, 315.
Couture, 217.
Cracco, 307.
Craesbeck (Joost Van), 40.
Cranach (L.), 207, 248.
Crane, 345.
Curte, 222, 335, 344.
Cuyp (Albert), 50, 90, 94.

Damesme, 111, 134.
Dansaert (L.), 269.
Dargonne, 122.
Danse, 169.
David, 123, 128-131, 134-136, 142, 147, 364, 365.
Decaisne (H.), 125, 133, 140, 141, 148, 154, 204.
Decamps, 219, 368.
Defrance (Leonard), 120, 121.
Defreger (F.), 302.
Degreef, 281.
Degroot, 378.
De la Censerie, 344.
Delacroix, 194, 202, 217, 368.
Delaroche (P.), 145, 148
Delaunois, 316.
Delville, 306, 307, 308.
Denduyts, 317.
Dens, 335.
Deveria, 157.
Devigne, 203, 273.
Dewez, 118.
Diaz, 275.
Diday, 191.
Dillens (Ad.), 213, 223.
Dillens (Julien), 206, 324, 327, 333, 338.
Dipenbeck (Abraham), 33.
Donatello, 330.
Donny, 133.
Dou (Gerrit), 74, 79.
Dübbels (Henrick), 97.

Dubois (Louis), 211, 224, 254 255, 268.
Dubois (Paul), 331.
Dubufe (Guill.), 382.
Ducarron (J.), 191.
Duchastel (François), 44.
Dujardin (Charles), 93.
Dumont (J.-J.), 337.
Dumont, 337.
Dürer (Alb.), 207, 208.
Durlet, 178.
Dyck (Ant. Van), 129, 137, 356, 361, 362.
Dyck (Philippe Van), 102.
Dyckmans (Jos.), 172, 173, 191, 226.

Eeckhout (Gerbrand Vanden), 74.
Elsheimer (Adam), 89.
Ensor (J.), 311.
Evenepoel (H.), 311, 312.
Everdingen (Allart Van), 91.
Eycken (J.-B. Van), 168, 169, 199, 200, 211.
Eyck (Les frères Van), 351.

Fabricius, 74, 82.
Faid'herbe (Lucas), 4, 5, 7.
Fassin, 121.
Fildes Luke, 248.
Flandrin, (H.), 242.
Flink (Govaert). 74.
Floris (Frans), 49.
Fleury (Robert), 167.
Fontaine (P.-L.), 133.
Fourmois (Théo), 173, 191, 206, 223, 264.
Fraikin, 179, 181, 337
Franck, 169.
Francken (Jérôme), 50.
Francquart (Jacques), 4.
François, 125.
Frédéric (Léon), 244, 293, 294, 307.
Fréminet (Sophie, femme de Rude), 132.
Führich (J.). 187.
Fyt (Jean), 100, 269.

Gainsbourourgh, 270.
Gallait, 128, 140, 146. 148, 150, 156, 158, 159, 167, 180, 187, 189, 200-206, 220, 237, 286, 288, 332.
Gaspard (Jules), 333.
Gaume (Henri), 246.
Gautier, 207.
Gebhard (Jos.), 275.
Geefs (G.), 141, 142, 143. 150. 176, 181, 286, 329.
Geel (J.-L. Van), 128, 134.
Geerts, 112, 178.
Gelder (Aert de), 74.
Geets (Wybrand de) 50, 290
Geinaert (J.-L.), 133.
Gérard (Jos.), 199.
Géricault (J.-L.), 160, 215, 368.
Gérome, 284.
Gillemans (J.-P.), 100.
Gilsoul (Mad.), 314.
Gilsoul (Victor), 314, 315.
Glauber (Jean), 88.
Gleyre, 283.
Godecharle, 118, 125, 306, 329.
Goes (Hugo Van der), 279.
Gogh (Vincent Van), 311.
Goldzius (Henri), 49, 52.
Goya (F.), 200, 381.
Goyen (Van), 89.
Granet (F.), 282.
Gregorius, 128.
Grevedon, 157.
Groot (Guil. de), 320, 323, 324, 338.
Gros (Le), 294.
Groux (Charles de), 169, 171, 172, 195, 206, 209, 211, 218, 222 à 227, 238 à 240, 248, 249, 251, 254, 292.
Guérin, 123.
Guffens, 229, 234, 238, 277, 290.
Guimard, 118.
Guttenberg, 121.

Haert (H. Van der), 185, 274, 370.
Hals (Dirck), 58.
Hals (F.), 35, 52, 53, 354, 361, 363 381.
Hamesse, 268.
Hamman, 168, 204, 217, 269.
Hankar (Paul), 346.
Hanselaere (P.-J. Van), 111, 128, 130.
Hart, grav de médailles, 182.
Hasenclever (J.-P.), 201.
Hecht (H. Van der), 268, 281

Heda (Willem Claez), 100.
Helst (Vander), 95.
Hendricks (H.), 223, 290.
Hennebicq, 244, 281, 283.
Hennequin (P.-X.), 140.
Hens (Fr.), 314.
Hermans (C.), 283, 284.
Herreyns, 103, 127, 129, 132.
Heymans, 302.
Hobbema (Meindert), 92.
Hogarth, 102.
Holbein, 207, 227, 248.
Hondecoeter (Melchior), 101.
Honthorst (Gérard), 50.
Hooch (Pieter de), 81, 190.
Horenbaut, 317.
Horta, 335, 346.
Houbraken, 379.
Houdon, 128.
Hove (E. Van), 269, 290.
Hove (Victor Van), 219, 269, 320.
Huberti, 254, 255, 302.
Hubner, 196, 201, 202.
Huyssens (Pierre), 7.
Hymans (Le portrait), 351.

Iasabey (Eug.), 190.
Ingres, 137, 368.
Israëls (Jos.), 192, 203.

Jacob (Jacob), 173.
Jacquand, 158.
Jamaer, archit., 320, 343.
Janlet, 337, 338.
Jans, 113, 283.
Janssens, 335.
Jardin (Charles du), 77.
Jonghe (Gust. de), 211, 217, 243, 269.
Jonghe (J.-B. de), 191.
Jordaens, 129, 269, 357.

Kalckreuth (S. von), 191.
Kaulbach (W. von), 197, 230.
Kessels (M.), 134.
Ketel (Corneille), 53.
Keyser (Nicaise de), 149, 150, 154, 156, 168, 187, 204, 206, 220, 221, 228, 235, 286.
Keyzer (Thomas de), 63.
Khnopff (Fernand), 305, 306.
Kindermans (J.), 173.
King (Thomas Harper),
Kleuze (G. von), 180.
Knaus (L.), 203, 275.
Knupfer (Nicolas), 85.
Kuyff (Alf. de), 217, 269.
Kochler (C.), 196.
Kœller, 196.
Kuytenbrouwer (Martin), 191.

La Censerie (L. de), 342.
Laèr (Pierre de), 93.
Laermans, 309.
Lagae (Jules), 333.
Lagaye (Vict.), 199, 223, 277, 290.
Lairesse (Gérard), 88.
Lalaing (Jacques de), 244, 277, 304, 328, 329.
Lambeaux (Jef), 332, 333.
Lambrichs (Edm.), 254.
Lamorinière (Fr.), 203, 263, 264.
Laan (D.-J. Van der), 83.
Larock, 298.
Lastman (Pierre), 63.
Lauters (Paul), 222.
Lawrence (Sir), 270.
Leempoels (Jef), 309.
Leemputten (Fr. van), 301.
Legros (Alph.), 294.
Leighton (Fred), 304.
Lemayeur, 314.
Lembach (J.), 303.
Lens (André), 117, 119, 123, 136, 142.
Lens (Cornelis), 103.
Le Page (Bastien), 295.
Lérius (J. Van), 191, 231.
Lessing (K.-F.), 230.
Lethière (G.), 129.
Lévêque, 307, 308, 309.
Leys, 149, 150, 164, 190, 206, 212, 214, 219, 224, 232, 234, 236, 239, 242, 247, 251, 263, 288, 290, 292.
Leyster (Judith), 9.
Licot, 244.
Lies (Joseph), 173, 192, 206, 214.
Lion (P.-J.), 117.

Lippi (Filippo), 135.
Lorrain (Claude), 94.
Luyten (Henri), 296, 298.
Lybaert (T.), 290.

Madou (J.-B.), 125, 150, 151, 182, 190, 206, 212, 223, 238, 368.
Madox (Ferd.), 202.
Maes (Nicolas), 74, 82, 88.
Magnus, 202.
Manet, 284, 311.
Marinus (Fréd.), 41, 173.
Maris (W.), 275.
Martin (John), 202.
Meissonier, 44, 201.
Mellery, 307.
Mengs, 123.
Menzel, 246.
Mertens (Ch.), 293, 298.
Mesdag (W.), 275.
Metzu (Gabriel), 79.
Meulen (Adam-François Van der), 43.
Meunier (Const.), 180, 211, 223, 227, 241, 254, 255.
Meunier (J.-B.), 254, 316, 320, 322, 325, 326, 328, 332.
Meyerheim (J.-G.), 275.
Meyers (J.), 302.
Michel-Ange, 321.
Miense (Jean), 58.
Mieris (Frans), 79.
Mieris (W.), 172.
Mignon (Léon), 322, 323.
Milais, 202, 260.
Millet (J.-F.), 169, 240, 249.
Minne (Georges), 333.
Mittis, 285.
Moer (J.-B. Van), 203, 206, 219.
Moeyaert (Nicolas), 63.
Molenaer (Jean), 58.
Mois (R.), 269.
Molyn (Pierre), 89.
Montald, 307.
Montañez (Martines), 326.
Montigny (Jules), 268.
Montoyer (P. J.), 118.
Moor (Carel), 80
Moreau (Gust.), 306.
Moro (Antonio), 248.
Morris (W.), 345.
Motte, 307.
Mytens (Daniel), 27.

Navez (F.-J.), 125, 130, 136, 138, 140, 155, 164, 167, 171, 172, 184, 187, 194, 204, 206, 220, 221, 250, 272.
Neer (Aert Van der), 93.
Netscher (Gasp.), 206.
Noël (Paul), 133.
Nollekens (Jos.), 118.
Noort (Adam Van), 34.
Noort (Van), 12.
Noterman (Emm.), 264.
Noyen (Jacques Van), 6.

Odevaere (J.-D.), 103, 128, 130, 131, 133, 136, 156.
Offel (G. Van), 307.
Ommeganck (B.-P.), 119, 122, 127.
Ooms, 290.
Oosterwyck (Marie Van), 100.
Ostade, 40, 59, 60.
Ouderaa (P. Vander), 290.
Overbeek (J.), 197, 221, 242
Overstraeten (L. Van), 181.
Overstraeten (Lucas Van), 181.
Oyens (David), 244, 281.
Oyens (Pierre), 244, 281.

Paelinck (Jos.), 128, 130, 132, 137, 156.
Palembrugh (Corneille), 50.
Palissy, 265.
Pauwels (Ferd.), 227, 228, 238, 240, 274.
Pecher (Jules), 269, 270.
Peeters (Clara), 100.
Percier, 133, 217.
Pickenoy (Nicolas), 76.
Piéron (Gustave), 269.
Pieron, 203, 269.
Planckfeldt, 208.
Poelaert, 223, 339, 340.
Portaels (J.), 169, 194, 199, 223, 243, 278, 281, 304, 308.
Post (Pierre), 8.
Poucke (L. Van), 119.

Potter (Paul), 95.
Pratere (E. de), 174.
Preant, 320.
Pugin (Welby), 232, 233.

Quetelet, 182.
Quertenmont (A.-B. de), 120.
Quinaux (Jos.), 173, 223.

Raffaëli, 312, 313.
Raffet, 368, 370.
Redon, 311.
Rembrandt, 190, 378.
Rethel (Alf.), 373.
Reynolds (Josne), 270, 381.
Riegel, 235.
Rigaud (Hyacinte), 102.
Robbe (Louis), 174, 206, 218, 223, 261.
Robbia (Luca della), 325.
Robert (Alexandre), 169, 215, 223.
Robert (Fleury), 167, 201.
Robert (Léopold), 164.
Robie, 206.
Rochussen, 202.
Rodin (Aug.), 240, 328.
Roelandt (Louis), 133.
Roelofs (W.), 174, 191, 218, 261.
Roffiaen (F.), 112, 173.
Roget, 134.
Ronner (Alice), 314.
Ronner (Henriette), 224.
Rops, 211, 222, 223, 253, 254.
Roqueplan (Cam.), 201.
Rosen (Cte Georges Van), 236.
Rosseels (Jac), 302.
Rousseau (T.), 275.
Rousseau (Victor), 307, 332.
Rubens, 129, 137, 142, 143, 150, 152, 195, 223, 354, 358, 366
Rudder (Isidore de), 319, 331.
Rude (J.-B.), 133, 134, 219, 321.
Rude (Femme Fréminet Sophie), 133.
Rurhtiel (Jos.), 128.
Ruysdael (Jacob), 90.
Ruysdael (Salomon Van), 90.
Ryckaert (David), 44.
Rysselberghe (Théo Van), 313.
Saintenoy (P.), 344.
Samuel (Charles), 33, 319.
Samyn (Adolphe), 278.
Scayes, 336.
Schadde (Jos.), 227, 289, 342.
Schadone (J.-W.), 195, 202, 273.
Scheemackers (P.), 118.
Scheffer (Ary), 142, 147.
Schnetz (L.), 137, 202.
Schnorr (L.), 197.
Schorel (Jean), 49.
Schreyer, 275.
Schubert (L.), 368, 370.
Schwindt (M. von), 230.
Sébastien, 6.
Seghers (Hercules), 378.
Simonau (Gust.), 223.
Simonis (Eug.), 178, 243, 286, 320, 337.
Slingeneyer, 160, 196, 206, 238.
Smits (Eug.), 283.
Smits (Jakob), 303.
Snayers (Pierre), 45.
Snyderhof, 41.
Snyders (Franz), 20, 99.
Sovers (Ant.), 320.
Soutman (Pierre), 33.
Specakaert (Léop.), 224.
Stapleaux (M.), 133.
Stappen (G. Van der), 244, 321, 323, 324, 332.
Steen (J.), 85, 149.
Steffeck (K.), 196.
Steinle (G.), 187, 196, 230.
Stevens (Alf.), 190, 195, 203, 206, 211, 216, 217, 223, 245 à 247, 269, 288, 313.
Stevens (Art.), 175, 190, 216.
Stevens (Gust.-Max), 307.
Stevens (Joseph), 175, 191, 201, 262, 300.
Stobbaerts (J.), 204, 264.
Straeten (Ch. Van der), 133.
Stroobant (Franç.), 223.
Struys (Alex.), 292, 293, 294.
Suttermans (Justus), 37.
Suvée (J.-B.), 119.
Suys (Léon), 128, 133, 180, 222, 338.
Suys (T.-J.), 138.
Swanenburg (Jacob Van), 63.

Swerts et Guffens, 229, 234, 238, 277, 290.

Tadema (Alma), 224, 246.
Taeye (Louis de), 277.
Tassaert (J.-P.), 275.
Tassaert (Oct.), 118.
Teniers (David), 103.
Terborch (G.), 206.
Thomas (Alex.), 215.
Thorwaldsen (B.), 135.
Thulden (Van), 23.
Titien, 28, 29.
Toefaert (Alb.), 317.
Toulmonche, 246.
Trémerie (Carlos), 317.
Troost (Cornélis), 102.
Trutat, 280.

Uden (Lucas), 20.
Uhde (Van), 291.
Utrecht (Adrien Van), 100.

Valke (Van de), 53.
Vanaise (G.), 294, 295
Van de Velde (Esaias), 89, 98.
Van De Velde (Willem), 97.
Vander Velde (Adrien), 77, 96.
Vander Straeten (Ch.), 133.
Vanvitelli (L.), 118.
Vautier (Benj.), 246, 275.
Veen (Van), 11.
Vélasquez, 381.
Velde (Vande), 345, 346, 368.
Ventus (Otto), 10, 12, 49, 50.
Verboeckhoven (G.), 140, 142, 154, 174, 176, 180, 182, 218, 220, 261, 262, 286.
Verbrugghe, 283.
Verhaeren (Alph.), 314.
Verhaert (P.), 296.
Verhas (Jean et François), 285.
Verheyden (Isidore), 244.
Verlat (Ch.), 206, 217, 269, 270, 291, 292.
Vermeer (J.), 82, 203.
Vernet (Horace), 174, 202, 220.
Veronèse (Paul), 23.
Verschaffelt (P.), 118.
Verstraeten (Théo), 299 302.
Verwée, 174, 224, 254, 260, 262, 264.
Verwée (P.-Louis), 174.
Vésale, 168, 176.
Vict, 196.
Victor (Jacomo), 102.
Vieillevoye (B.), 161.
Vigne (Félix de), 333.
Vigne (Paul de), 321, 322, 324.
Vinck (Frans), 290.
Vinçotte (Th.), 319, 329.
Visscher, 41.
Vlieger (Simon de), 97.
Volterre (Daniel de), 17.
Voort (Van der), 53.
Vos (Corneille de), 272.
Vos (Paul de), 269.
Vosterman (Lucas), 20, 27.
Voysarie (de), 80.
Vreese (God. de), 332.
Vriend (Alb. de), 290, 291.
Vriend (Julien de), 290.
Vries (Adrien de), 330.

Wagemans, 317, 318.
Walker (Fred), 258.
Wanter, 174.
Wappers (Gust.), 138, 139, 140, 142, 143, 144, 150, 154, 156, 167, 204, 206.
Watts, 304, 327.
Wauters (Émile), 244, 277, 278, 279, 300, 313.
Wautier, 246.
Weenix (Giov.-Battista), 101.
Welby (Pugin), 231.
Whistler, 313.
Wiertz, 132, 141, 152, 154, 159, 160, 165, 194, 198, 200, 206, 217, 220, 227, 272.
Wildens (Jan), 20.
Willems (F.), 173, 190.
Wilkie, 381.
Willaert (J.), 313, 317.
Willems (Fl.), 173, 190, 203, 206, 216, 245, 246, 269.

Winne (Lievin de), 272, 273, 274, 287
Winterhalter (F.-X.), 169, 216.
Wouverman (Philippe), 96.
Woverius, 25.
Wynant (Janssens), 337.

Xanten (Jean Van), 8

Ysendyck (Jules Van), 289, 343.

Zassaert, 172.
Zeghers (Hercules), 378, 379, 380.
Zinner, 118.
Zuccaro (Frédéric), 11.
Zurbaran (F.), 273.

TABLE DES PLANCHES

RUBENS : *La Princesse de Condé* 11

VAN DYCK : *Le Comte de Croy* (Musée de Munich). 26

REMBRANDT (Musée de Brunswick) 62

Fragment du *Jugement dernier* (Musée de l'Hôtel-Dieu de Beaume) . . 391

Saint Nicolas (Musée de Dublin) 391

Charles le Bon distribuant des aumônes, avant son assassinat, dans l'église Saint-Donat 392

Un Prêche (Musée du Louvre). 396

Jean sans Peur (collection du comte Limbourg-Stirum) 404

Philippe le Bon (Musée de Madrid) 404

Charles le Téméraire (Musée de Bruxelles) 417

Tableau de Turin. 435

BINDING SECT. FEB 5 1966

N
6961
H8
v.4

Hymans, Henri Simon
Oeuvres

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY